ИСКУССТВО КИНО

2001

«Второстепенные люди»

Режиссер Кира Муратова

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**О СПАСЕНИИ РЯДОВОГО ДЕБЮТАНТА ЕСЛИ КИНООБРАЗОВАНИЕ ОСТАНЕТСЯ «ДЕТСКИМ САДОМ» ДЛЯ ДИЛЕТАНТОВ, НАШЕ КИНО ОКАЖЕТСЯ ЕЩЕ БОЛЕЕ УЖАСАЮЩИМ, ЧЕМ СЕГОДНЯ.** *ИРИНА ПАВЛОВА* ❑**«ВТОРОСТЕПЕННЫЕ ЛЮДИ»: ОТСУТСТВИЕ ИЛЛЮЗИЙ ЭТО КАК РАЗ ОЧЕНЬ ПО-МУРАТОВСКИ — КАТАРСИС БЕЗ КАТАРСИСА, ПРЕОДОЛЕНИЕ БЕЗ ВЕРЫ, ФИНАЛ БЕЗ ВЫХОДА.** *ДМИТРИЙ БЫКОВ* ❑**«НЕЖНЫЙ ВОЗРАСТ»: ДВОЙНАЯ ИСПОВЕДЬ СТРАННЫЙ, ОТЧАСТИ КАМЕРНЫЙ ДУЭТ О ГРЕХАХ БЕЗ РАСКАЯНИЯ И РАСКАЯНИИ БЕЗ ГРЕХОВ — В ПРОСТРАНСТВЕ ПОЧТИ УЖЕ МИФИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ...** *ПАВЕЛ ФИНН* ❑**РЕЖИССУРА БЕЗ ГРАНИЦ Я ДАВНО ПРИДУМАЛА ВЫРАЖЕНИЕ «БЕШЕНСТВО РЕЖИССУРЫ», НО ОПАСАЛАСЬ ПРОИЗНОСИТЬ ЕГО ПУБЛИЧНО.** *НАТАЛИЯ РЯЗАНЦЕВА* ❑**ВОНГ КАРВАЙ: КИТАЕЦ ИЗ МЕГАПОЛИСА ПОВСЕДНЕВНОСТЬ СОВРЕМЕННОГО АЗИАТА В КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛЬНОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ — ВОТ СМЫСЛОВОЙ БЭКГРАУНД ФИЛЬМОВ ЭТОГО ГОНКОНГСКОГО РЕЖИССЕРА.** *СЕРГЕЙ АНАШКИН* ❑**ПИСАТЕЛЬ САМ СОЗДАЕТ СВОЮ БИОГРАФИЮ КОГДА РЕЧЬ ИДЕТ О ЛИТЕРАТУРЕ, Я ТРАДИЦИОНАЛИСТ И КОНСЕРВАТОР.** *МИХАИЛ РОЩИН* ❑**МЕЖДУ ВЫМЫСЛОМ И ДОКУМЕНТОМ КИНО МОЖЕТ ПРИБЛИЗИТЬ НАС К ТОМУ, ЧТОБЫ САМУ РЕАЛЬНОСТЬ ВОСПРИНИМАТЬ КАК ФИКЦИЮ.** *СЛАВОЙ ЖИЖЕК*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
СЕРГЕЙ КАРАНДАШОВ:
«Мы сняли то, что было нам интересно»
Интервью ведет Дая Смирнова

8
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Время и-стекло

14
ВИКТОР ЛИСАКОВИЧ:
«Победительна только идея»
Интервью ведет Дая Смирнова

19
В.ХОТИНЕНКО
Открытий не было
Интервью ведет Н.Сиривля

24
Пленарные мысли о молодом кино

Р Е П Е Р Т У А Р

31
ДМИТРИЙ БЫКОВ
Будет жить

34
ЕКАТЕРИНА БАРАБАШ
Притяжение земли

37
ВИКТОР МАТИЗЕН
Жанр как лучший враг реализма

41
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Безумная прозрачность пространства

44
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Слава Богу, пятница!

46
СЕРГЕЙ СИНЯКОВ
Мальчика не было

49
ПАВЕЛ ФИНН
Сочинение на вольную тему

53
ИГОРЬ МАНЦОВ
Что-то лирики в почете

К О М М Е Н Т А Р И И

59
Н.РЯЗАНЦЕВА
Отречение по принуждению

63
ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
Комментарии к «олору»

И М Е Н А

67
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Наитие и расчет

74
МИХАИЛ РОЩИН:
«Остаюсь в XX веке...»
Беседу ведет Дая Смирнова

Р А З Б О Р Ы

81
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Дальневосточный сериал

86
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Картинки с выставки

93
СЛАВОЙ ЖИЖЕК
Кесьлёвский: от документа к вымыслу

103
НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ
Черно-белого кино не было?

О П Ы Т

111
МАЙК ФИГГИС
Звук — это эмоциональный мир фильма

118
ОЛЕГ КАПАНЕЦ
Голливуд ошибок не прощает
Беседу ведет Алексей Карахан

П У Б Л И К А Ц И И

123
ЕЛЕНА БУЛГАКОВА, ТАТЬЯНА ЛУГОВСКАЯ
Жуковская, 54

145
Е.ЛЕВИН
День за днем

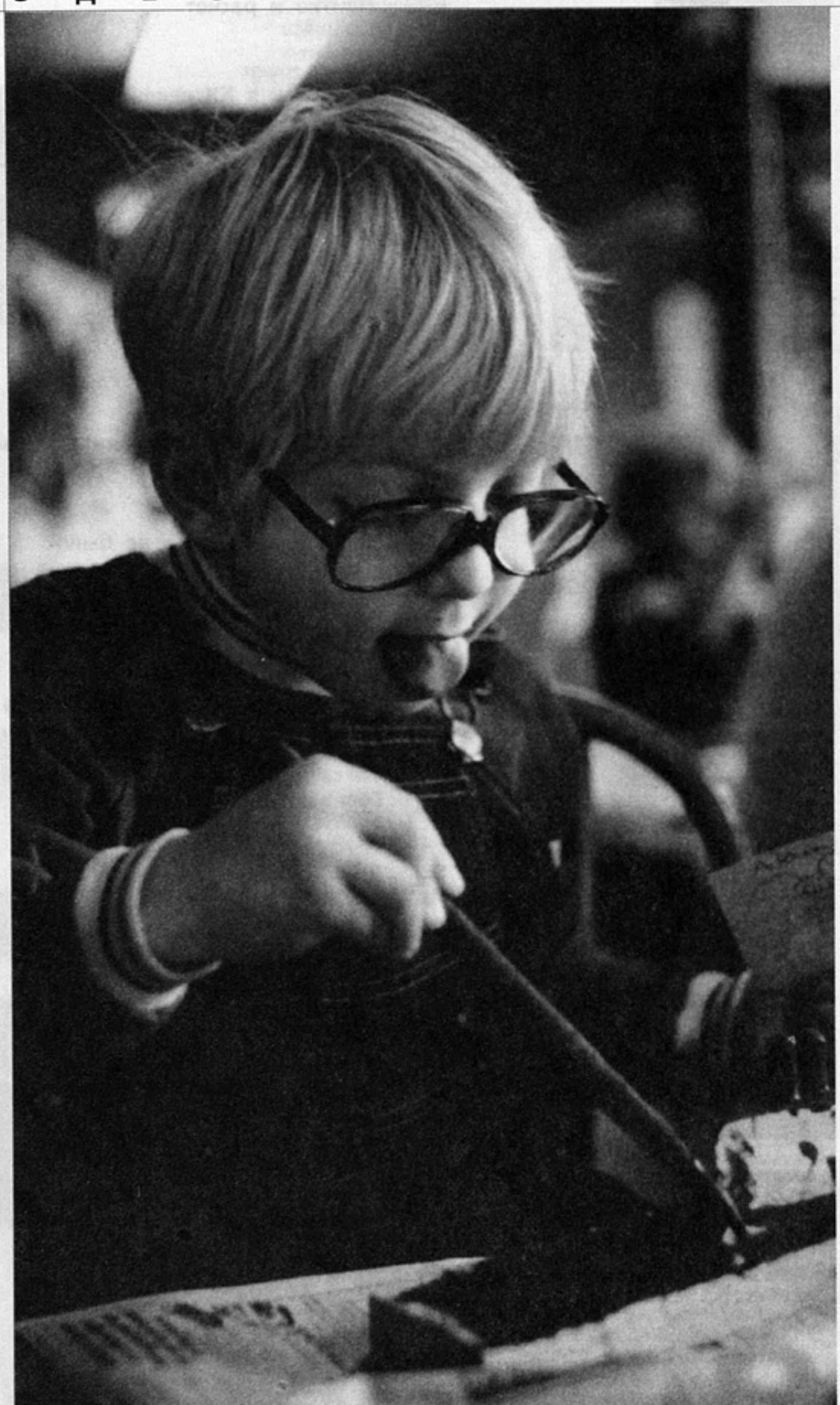
Ч Т Е Н И Е

153
КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ ПРИ УЧАСТИИ АГНЕШКИ ЛИПЕЦ-ВРУБЛЕВСКОЙ
Ад

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Весна 2001-го была ознаменована особым вниманием кинематографической общественности к молодому российскому кино и его проблемам. Традиционный, уже восьмой по счету, фестиваль дебютов «Св. Анна» совпал с IV пленумом правления СК России, где говорили о кинообразовании и перспективах на будущее. В итоге горькое разочарование — трудноразрешимых проблем оказалось намного больше, чем реальных достижений. Однако другого молодого кино у нас нет, и редакция решила зафиксировать драматическую панораму в реальном масштабе, чтобы более четко представить себе и читателям узкие места на пути к уже давно ожидаемому кинематографическому расцвету.

СЕРГЕЙ КАРАНДАШОВ:

«Мы сняли то, что было нам интересно»

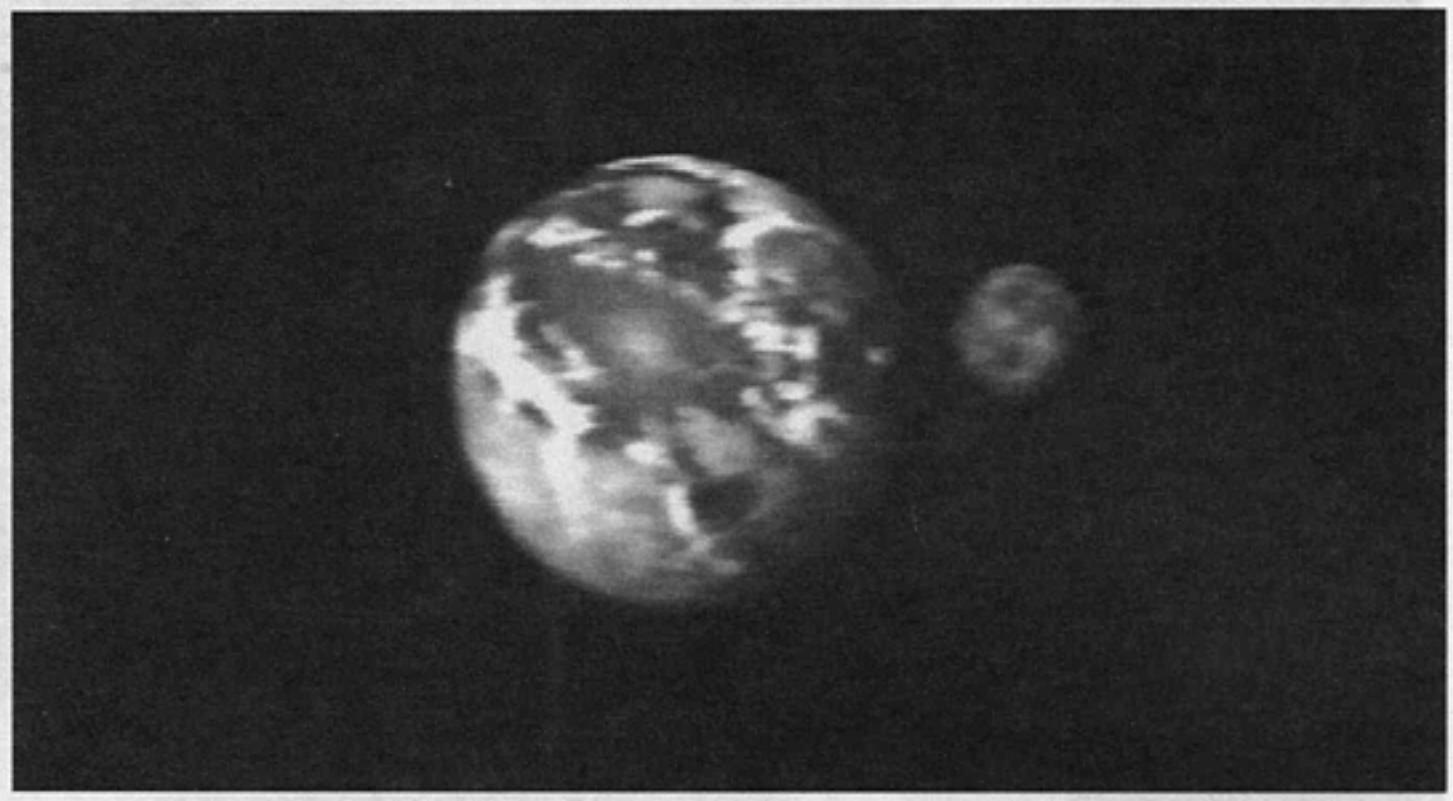
ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДАЯ СМИРНОВА

Приз I степени VIII фестиваля «Св. Анна» по разделу документального кино присужден картине «Обратная сторона Земли» (авторы сценария и режиссеры С.Карандашов и В.Чутко, художественный руководитель А.Герман, Киностудия первого и экспериментального фильма, Санкт-Петербург).

Дая Смирнова. Как говорят в таких случаях, несколько слов о себе и своем соавторе. Сколько лет, как пришли в кино, где учились?..

Сергей Карандашов. Я из Челябинска, где, бегая по городу с камерой, начал снимать любительское кино. Сначала учился на Высших гуманитарных курсах

при университете, а потом, в ожидании набора в мастерскую Алексея Юрьевича Германа на Высших режиссерских курсах, пошел в ПТУ, работал кровельщиком. Мне тридцать семь лет, Володя Чутко на три года старше. Он коренной петербуржец из семьи потомственных врачей. Портрет его деда висит в Военно-медицинской академии. Мама, папа, брат — все врачи, а Володя, нарушив традицию, ушел в кино. Преподавал операторское мастерство, собирался снимать фильм о династии Поленовых, но в 91-м году, как и я, поступил к Герману. Два года изучали теоретическую режиссуру и шесть лет практическую на картине мастера «Хрусталев, машину!». Видимо, мы с Чутко ощутили какое-то родство взглядов, если все эти годы работали режиссерами-стажерами в паре. Всего стажеров было четверо.



«Обратная сторона Земли», режиссеры С.Карандашов, В.Чутко

Д.Смирнова. Что вы делали?

С.Карандашов. Все что придется, но основной задачей было придумать и отстоять свой вариант каждого из эпизодов будущего фильма, начиная с режиссерской разработки и подготовки объекта. Мы мучились, разминали актеров и типажей, снимали на видео, показывали все Алексею Юрьевичу. Если какие-то из наших находок казались ему удачными, он их использовал. Это очень правильная и замечательная форма обучения. Мы, подмастерья, прошли хорошую школу, участвуя в серьезном профессиональном процессе.

Д.Смирнова. Чему конкретно научил вас Герман?

С.Карандашов. Основам кинорежиссуры и прежде всего рукотворному мастерству, которое заключается, по его мнению, в невозможности каких бы то ни было компромиссов, даже если занимаешься озвучанием скрипа снега под ногами героя. Научил деталям и подробностям, тому, например, как вынимается льдинка из калоши, — словом, учил магии жизни на экране. Он очень гордится тем, что «Лапшина» воспринимали как документальный фильм про 30-е годы.

Д.Смирнова. Эта магия одинаково ценна для игрового и неигрового кино?

С.Карандашов. Конечно. У Набокова есть рассказ про то, как киношники снимают выдуманную мелодраму с фальшивыми героинями на первом плане, а по краю съемочной площадки в это время бежит, переливаясь всеми красками, волшебная, фантастическая живая жизнь — настоящая. Игровое кино редко выдерживает испытание временем, если в нем нет этой магии, а документальные кадры чем дальше, тем больше притягивают. Любой человек из толпы невероятно интересен. У нас с Володей большого опыта нет, но мы очень стараемся уловить и сохранить мгновения жизни, в которых заключена великая сила, независимо от киноязыка, хоть классического, хоть авангардного. Когда удается — это праздник. Но, честно говоря, подобраться к реальному человеку вплотную редко получается. Помните, как в «Даме с собачкой» Гуров размышлял о том, что неужели у всех людей самая главная жизнь скрыта от других глаз, как у него?

Д.Смирнова. Не будем все-таки забывать, что не вся магия экрана содержится в, действительно, потрясающей правде жизни, что есть еще и правда искусства, которую не подсмотришь. Вы принципиально выбрали документальное кино после обучения теории и практике игрового?

С.Карандашов. Нет, конечно. Мы писали игровые сценарии, которые участвовали в финальном этапе российского сценарного конкурса, Володя даже премию получил. Мы предполагали защищаться игровыми дипломными работами. Года три-четыре назад наши сценарии утверждались в Госкино на предмет постановки, но потом случился дефолт, и мы сняли то, что удалось и что было нам интересно.

Д.Смирнова. Существенный на сегодняшний день вопрос: на какие средства?

С.Карандашов. Госкино России. При содействии Алексея Юрьевича Германа и Светланы Игоревны Кармалиты мы получили такую уникальную, сумасшедшую возможность — снять дипломы в Индии. У нас были заверения Госкино, что наш проект принят и наш бюджет будет проплачен. Под это продюсер и директор назанимали, где смогли, около десяти тысяч долларов, и мы полетели в Индию с помощью Узбекских авиалиний и телепрограммы «Взгляд». Почти два месяца бродили с нашими героями в предгорьях Гималаев двумя съемочными группами.

Д.Смирнова. В названии и всего цикла — «Обратная сторона Земли», — и его первого фильма — «Прибежище» — ощущается не только этногеографический смысл.

С.Карандашов. Речь идет о другом пути развития цивилизации, восточном, заметно отличающемся от европейского.

Д.Смирнова. Почему вы выбрали именно буддизм?

С.Карандашов. Нам были бы не менее интересны люди, избравшие христианство или индуизм, потому что мы делаем фильм не о конкретной религии, а о практике духовной жизни, о тех, кто пытается преодолеть рутину повседневности, совершает значительные поступки. Может быть, человек тогда становится человеком, когда способен на самопожертвование, на изрядные с точки зрения обычного сознания действия. Именно это нам и интересно, а не апология буддизма. Документальное кино, да и игровое, должно заниматься тем, чем занимается любая религия — нужно, чтобы зритель почувствовал героя, как самого себя, чтобы человек сострадал другому человеку. Если фильм достигает этой цели, значит, перед нами достойный фильм. Восточная мудрость гласит: на пути к истине существуют два храма — внешний, куда можно зайти помолиться, и храм внутренний, в сердце, и пока у тебя есть силы, посещай сердца человеческие, ибо одно сердце больше, чем тысяча храмов.

Д.Смирнова. По-моему, в «храме человеческого сердца» вы иногда вели себя слишком своевольно? Помните сцену, где ваш герой просто отказался говорить с оракулом о шрамах на своей руке.

С.Карандашов. Наверное, вы правы. Иногда на нас даже топали ногами, напоминая известный девиз «не навреди». Но наблюдение так захватывает, что порой мы нарушали заповедную границу. В игровом кино, конечно, больше свободы, но в нем автор больше самовыражается, чем пытается понять самое существенное в другом человеке.

Д.Смирнова. А что еще было для вас непривычным, трудным в документальном кино?

С.Карандашов. У нашего мастера мы получили большой опыт общения с непрофессиональными актерами, поэтому и работа с документальными героями не очень затрудняла.

Д.Смирнова. Стоял ли перед вами вопрос, для какой аудитории вы работаете?

С.Карандашов. Для самой широкой, ведь это телевизионный проект. Наш материал показывали на ОРТ в программе «Взгляд» и, возможно, покажет РТР. К сожалению, мы работали с большими перерывами из-за отсутствия денег, долго не могли приступить к монтажу. Приехали из Индии еще в 99-м году...

Д.Смирнова. Ваша картина чисто познавательная или у нее есть какая-то особая сверхзадача?

С.Карандашов. У нас были определенные идеи, когда мы уезжали в Индию, но в процессе работы материал влиял на нас сильнее, чем мы на него.

Д.Смирнова. То есть вы испытали прямое воздействие вероучения, о котором

снимали фильм? При этом ни вы, ни ваши герои не выглядят пропагандистами буддизма. Может быть, потому что в ленте слишком много трудных, дискуссионных вопросов, не имеющих окончательного ответа и не способствующих просветленности. Кстати, ваши герои, которые осуждают честолюбие как соблазн, сами достигают определенных карьерных успехов.

С.Карандашов. Все как у людей, но без омрачения страстями, без гнева, без плохих мыслей. Только хорошие мысли порождают добро. Буддист совершенствует мир, начиная с себя, изживая собственные дурные пристрастия.

Д.Смирнова. Какой постулат буддизма вам особенно близок?

С.Карандашов. То, что говорит нагпа (женатый монах) Годи: «Каждое живое существо должно быть для тебя, как папа и мама». Буддийская практика способна преобразовать сознание до такой степени. Когда китайцы посадили буддистов в тюрьму, последние испытывали к гонителям скорее сострадание, чем естественную вражду.

Д.Смирнова. В вашей картине много говорится об изменении сознания, но европейская цивилизация явила миру важнейшую, если не основополагающую, роль подсознания в человеческой жизни. Может быть, колокольный звон, теловращения и мантры как-то учитывают и кодируют эту сферу?

С.Карандашов. Не берусь объяснить, что происходит с человеком, регулярно повторяющим: «О ты, рожденный цветком лотоса...» Сознание наверняка очищается.

Д.Смирнова. Вернемся к авторскому художественному сознанию. Некоторые зрители, среди которых были и режиссеры, считают, что первый фильм сериала длинноват и не слишком четко выстроен по композиции.

С.Карандашов. Согласен. Отбор материала мог бы быть более жестким, но нам стало жалко выбрасывать. Казалось, что, наоборот, чего-то не хватает для настоящего знакомства с героями. Мы полагали, что это должен быть неспешный по дыханию фильм — тема обязывает.

Д.Смирнова. Вы знаете, а мне наши бывшие соотечественники, показанные в картине, почему-то не полюбились, «как папа и мама». Помните, один из них говорит в фильме, что «все эти российские проблемы» кажутся ему какими-то странными. В этом заявлении мне видится достаточно высокомерная поза. «Ах! Если любит кто кого, зачем ума искать и ездить так далеко?» Однако понимаю, что наша беседа должна завершиться миром. Поэтому на финал оставлю цитату из буддийской молитвы: «Наму амида, Буцу!» Если не ошибаюсь, эти слова то же самое, что у православных «Господи, прости и помилуй».

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Время и-стекло

Один очень успешный документалист рассказывал мне о том, что он считает одной из самых тяжелых своих профнеудач. Он снимал очень значительную личность. Человек этот был уже при смерти. Когда он умер, режиссер снимал похороны и все, что им сопутствовало. Из-за досадной случайности ему не удалось снять, как на лестнице вслед пронесенному гробу — а дело было в июне — взвился потревоженный тополиный пух. Если учесть, что человек этот был выдающимся философом и этиком, образ — человек ушел, потревожив лишь прах тополиного пуха, — получался верный и неповторимый. Режиссер мог снять пух на лестнице и смонтировать снятое с эпизодом выноса гроба. Но считал это делом бессмысленным. Ведь смысл документального кино в том, что сама ре-

альность выражает то, что не выразишь никаким способом. Пух и гроб в рамке одного кадра.

Этот мортальный, но уж точно художественный образ никак не оставлял меня, когда я смотрела картины новых документалистов на фестивале «Св. Анна». Впечатление такое, что практически никто из них не озабочен этой проблемой — «ловлей образов», поставляемых самой реальностью. А озабочены они совсем другими вещами.

...Самое обидное, что Ольга Крылова — документалистка от бога. Ее «Рассказы о животных» забыть невозможно из-за их элегантной искренности и про-

«Общие работы», режиссер О.Крылова

зрачности. Склонный «немедленно выпить» работник зоопарка рассказывал о его жителях, их «привычках и непривычках». Режиссер снимала, как он ухаживает за слонами, его обыденную деятельность. А получился ясный и нежный портрет нашего современника — с его привычками, комплексами и особым самосознанием. А потому совершенно непонятно, зачем эта явно хорошая документалистка показывает на «Св. Анне» такой невероятный по туманности портрет еще одного нашего современника в своем следующем фильме «Общие работы». Какие-то люди в оранжевых жилетах что-то делают в темноте. Какие-то мужчины в довольно захламленной квартире разговаривают о женщинах. Какие-то женщины в этой же, кажется, квартире, рассказывают о личностных особенностях какого-то мужчины. Там же один из появлявшихся ранее в кадре мужчин рассказывает какой-то женщине о еще одной женщине. Мораль рассказа: для пущего высвобождения творческих сил всем надо рожать... Мысль лично мне близкая, но все остальное для меня как зрителя — сплошной вопрос. Кто, зачем, почему в этой квартире и о ком конкретно беседует битых двадцать минут фильма, понять невозможно. Сидишь и буквально гадаешь. Что-то проясняется с финальным титром. Женщины, видно, говорили о крупном мужчине, который говорил о женщинах, который, вообще-то, режиссер, но почему-то и дворник. Почему дворник, нужно домыслить, исходя из представленного типа личности и интерьерных особенностей. Это хорошо и правильно, и интрига в неигровом кино возможна, но встает вопрос: зачем огород городить, когда для него нет никакой плодородной почвы? И почему бы с самого начала не дать зрителю знать, о ком конкретно ему рассказывают? Ведь ничего особенно сложного, неснимаемого, непроговариваемого с героем не происходило и не происходит.

Фокус, видимо, в установке. В установке многих дебютов — никаких оценок, никакой морали, никакого суждения о герое. Никто ему не судья. Режиссер-

ский сольный конферанс: вышел на сцену, вывел персонажа, скрылся за кулисами. А в результате герой оказывается в безвоздушном пространстве. Да ведь и правда, любое описание места героя в окружающей социальной среде намекало бы на авторское мнение о персонаже. А от этого мы, как от огня, бежим. Еще не так давно мы рассматривали проникновение документалистики в частную жизнь героев как достижение. И вот теперь в этом проникновении достигли, кажется, дна — даже частной жизни нет, остались одни частности. Неясные люди, странные тексты, намеки и загадки, не дай Бог проговориться, к чему, собственно, все это.

«Хроники крутящего момента», режиссер В.Невежин

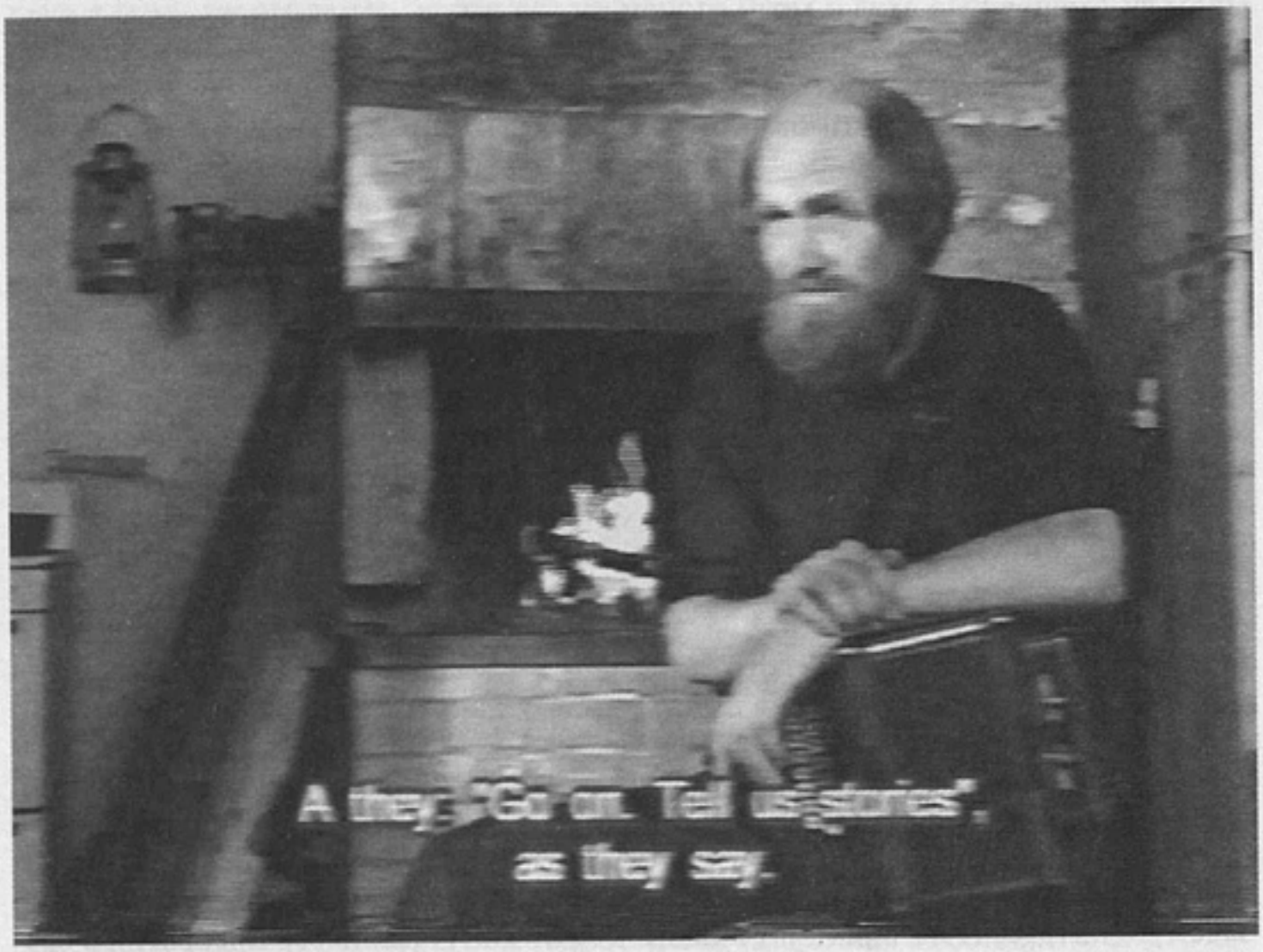
Герой в фильмах дебютантов все чаще отвечает только за себя — ни от кого не представительствует, за ним не встает некий фон, возможность обобщения, универсализации отсутствует. Один в поле воин. Может, потому и кажется, что эти люди, ученики прекрасных режиссеров, выпускники разных киношкол, вообще никогда неигрового кино не смотрели? Не видели не только Флаэрти, Ивенса, Ликока, Маркера, но и Вертова, Галантера, Когана, Шиллера, Косаковского. Ни у кого нет настоящего вкуса к изображению и к прелести и киногеничности реального мира.

Вот, например, Виктор Невежин на той же «Св. Анне» за свои «Хроники крутящего момента» получил третью премию. «Хроники» — это своего рода тройной портрет довольно-таки абсурдного текущего момента нашей истории. В них представлены три варианта актуального национального безумия — изобретатель особого двигателя на «крутящем моменте», подвижник дела престолонаследия на Руси и тот, кто болеет за изобретение и престолонаследие и решил их объединить ради пользы нации. То есть второй с помощью третьего был намерен использовать изобретение первого, чтобы раскрыть тайну царских сокровищ, спрятанных за рубежом. Самое же интересное в этой картине, что, даже уже и соединив безумненьких героев, режиссер явно старается никаких акцентов не расставлять. Герои должны представительствовать только от себя. И это при том, что они уж, казалось бы, заявлены как «хроники», как образы национальной судьбы и болезни в открытой форме.

Так вот, если дело так пойдет, если режиссеры перестанут обобщать — находить в реальном мире образы, которые и есть обобщение, — документалистика как язык и как искусство просто исчезнет. Звучит, конечно, кликушески, но ведь недалеко от правды.

С другой же стороны, вторую премию «Св. Анны» получила Ирина Колис-

ниченко за фильм «Под наркозом». Тут отдельный факт расширен просто-таки до образа вселенского масштаба. Дело в том, что «Под наркозом» — это, грубо говоря, репортаж с аборта. Чрезвычайно натуралистический и исключительно прямой. Зрителю (из тех, кого физиологический ужас не вынесет из зала) предлагается, видимо, рассматривать наркоз и аборт как некие универсальные категории, которые помогут ему осознать свое социально-психологическое состояние. Примерно в этом качестве К.Муратова предлагала своим стойким зрителям применять «астенический синдром». Меня среди этих титанов не было, если вам это интересно. Я не верю в применимость медицинских понятий к



«Обратная сторона Земли», режиссеры С.Карандашов, В.Чутко

социальным состояниям и явлениям. Это очень грубые и неубедительные натяжки, документалистике противопоказанные особо. Потому что документальный аппарат, по-моему, другой. Образ должен быть конкретен и вызывать определенные ассоциации. В противном случае «аборт как явление текущей российской истории» может запросто соперничать с операцией по удалению аппендикса. Тоже неплохой образ. Особенно если намекнуть зрителю, что аппендикс — это воспаленная часть общественного организма. Например, олигархи, которые должны быть «равно удалены».

Мне кажется, что и отказ от образа, и факт, абсолютно произвольно расширенный до некоего образа, выдают одно фатальное свойство новых документалистов — новые документалисты не верят в документализм как метод.

Киноальманах «Поколение-2000» — еще слабый пример. Да, он поражает неуемным тонированием, архаичными закадровыми дикторскими текстами, нещадно актерствующими персонажами (это характерно для всех фильмов проекта, кроме «Портфолио шамана» Марины Казанкиной, но там такой видеоартовый формализм на пленке, что тоже не веришь, что режиссер делала документальный фильм. Но факт, что в той или иной степени недоверие к документализму, нежелание действовать методом документального кино, извлекать образы из самой реальности свойственны практически всем новым неигровикам. Впечатление такое, будто они расписались в своей маргинальности, считают, что документальное — это маргинальное, потому что не содержит в себе никакого аттракциона. Отсюда досадные примеры документалистской недоверчивости.

Вот одаренный, явно одаренный человек Сергей Роженцев снял фильм «Прощеное воскресенье» (один из дипломантов «Св. Анны»). По сути, фильм-расследование. Роженцев снимал в Москве, на Введенском (так называемом

Немецком) кладбище пожилую женщину, то ли юродивую, то ли религиозную подвижницу. Скорее всего, она и то и другое. Сильную, как говорят знавшие ее люди, «молитвенницу». Вообще сильную личность. Возможно, женский и современный вариант Василия Блаженного. А потом она с кладбища исчезла. Режиссер ищет ее. По пути находит множество психологических типов верующих. Снимает церковного старосту, прогнавшего, как выясняется, героиню с кладбища. Это особо любопытный тип приватизатора православия. Снял Роженцев многое, заглянул даже в сокровенное — в природу неофитской веры. При этом сделал фильм жанровый, с почти детективным сюжетом и с финалом-развяз-

«Прощеное воскресенье», режиссер С.Роженцев

кой. Такой фильм можно занести в Красную книгу документалистики, однако зачем-то пятьдесят из экранных восьмидесяти минут режиссер превратил в безвкусный концерт. За кадром непрестанно льется песня в так называемом стиле русского шансона. По большому счету, ресторанная музыка. Брайтон-Бич по исполнителю просто рыдает. Но и лучшего вкуса пение тут было бы неуместно. Фильм, его жанровость, его герои вполне способны постоять за себя, не нужны им оборонительные сооружения. Но, видно, режиссер считает, что нужны. Мало ему собственно документалистики. Нужен манок. Не верит он, что документальная картина, даже жанровая, любопытна сама по себе.

В по-своему замечательном фильме «Два экватора» Елены Кабанковой и Григория Диккерта объектом мистификации становится трамвай — его немудреное устройство, его история и его функции. Трамвай отныне — философская и историческая категория и рассматривается в контексте классовой борьбы и на обширном культурологическом фоне (цитата из авторского закадрового текста: «Все наиболее значительные произведения литературы XX века — «Игра в классики», «Игра в бисер», «Маятник Фуко» — были написаны в трамвае...»). В «Побеге слонов из России» Светланы Быченко обильно и убедительно разворачивается аргументация известного и спасительного для настоящего почвенника тезиса «Россия — родина слонов». Ироничность документальных мистификаций очевидна, ради иронии, подтачивающей какой-либо пафос и как бы пересоздающей мир, эти картины и делаются.

Интересно, что реализовывается новая склонность к жанру людьми с очевидными способностями. На месте реальности, которой режиссеры не доверяют, потому что не знают, есть ли в ней верх и низ, они создают мир искусственный, с их точки зрения куда более увлекательный и полный здорового жанра, то есть четкой системы координат, а главное, мир, который можно понять, потому что сконструирован он по определенным, известным законам. При этом обе картины-мистификации видятся подражанием алленовскому «Зелигу», безусловной вершине жанра. Но фокус и проблема в том, что Аллен тщательно кон-

струировал свой псевдодокументальный мир, создавая абсолютную условность. И сам — это важно — снимал «хронику». Наши же «докумистификаторы» делают фильмы монтажные — используют хронику историческую, снятую задолго до них. Будучи тотально неуверенными в настоящем, одаренные люди, как заводные, мистифицируют прошлое. Недоверие к настоящему идет рука об руку с неуверенностью и в прошлом. Ну не симптом ли это уж совсем отчаянной растерянности перед реальностью как таковой!

Сегодняшнему документальному кино так не хватает нетенденциозного историзма, что становится ясно: и документальные мистификации, и феерические версии академика Фоменко о том, что античность и барокко разворачивались в одно десятилетие, — это все не просто игры в духе вышедшего из моды постмодернизма, а претензии на духовный поиск. Возможно, поколенческие претензии.

Другой вариант духовного поиска — типично питерский, в своей маргинальности радикальный — «Обратная сторона Земли» Сергея Карандашова и Владимира Чутко о наших соотечественниках, принявших буддизм. Все бы было ничего, если бы хоть кто-нибудь надоумил авторов хоть как-нибудь смонтировать снятый в Индии материал. Получилась композиционно рыхлая картина, в которой персонажи рассказывают о своих исканиях, уловлены живые эпизоды буддистской монашеской жизни и, вообще-то, есть на что посмотреть. Например, режиссеры сняли знаменитую тибетскую целительницу в процессе работы над пациентом. Но, подозреваю, о том, что эта женщина — известная в Индии целительница, знают только те, кто смотрел фильм «Долгие каникулы» замечательного голландского документалиста Йохана ван дер Кёйкена, где она тоже появлялась и где автор о ней подробно рассказывал. Наши же парни на объяснения не размениваются. И хорошо если бы они рассказывали о буддийском всеприятии (буддизм — единственная в мире религия, не требующая от принявшего ее отказаться от другой религии). Но нет, впечатление такое, что они просто не в силах с материалом разобраться, как-то структурировать его. В результате идея у авторов одна — показать людей, которых традиционное христианство не удовлетворяет простотой ответов на сложные вопросы и которые пытаются найти свой духовный маршрут, твердо стоя на позициях агностицизма. И фильм превращается в бесконечную и подробную экскурсию по местам духовных просветлений, разбавленную многочисленными интервью взыскующих веры. Утомляет именно эта подробность, лишенная обобщений. Будто авторов послали сделать сюжет для новостной программы, а они пожалели выбросить лишний материал да и предъявили все снятое как есть, не монтируя. Если использовать образ из Ортега-и-Гассета, то в «Обратной стороне Земли» оконное стекло подменило наблюдаемый сквозь него сад. Взгляд авторов останавливается на стекле, и вместо сада в кадре возникают смутные цветовые пятна, неясные движения.

Зрение наших новых документалистов устроено как-то иначе, чем того требует профессия. А в документалистике нет ничего важнее факта. В этом ее трогательность и ее особая нежная идентичность. А субъективизм документалиста — то же самое оконное стекло. В результате время, жизнь, история уходят, так и не увиденные, не понятые и не запечатленные. На пленке остаются лишь оконные блики.

Еще один автор, измученный недоверием к реальности, решил вернуться к, так сказать, документальной прареальности. Восемнадцатиминутная «Сука» Игоря Волошина — почти типичное «прямое кино», она снята практически в одном месте — в казарме одного из армейских подразделений, воюющих в Чечне, — и в течение одного дня. Первая часть фильма — «отдых бойцов на привале», передышка между боями, игра с щенком-пампушкой, умеющим, однако, как все тут, за себя постоять. Мирный и веселый мужской разговор в укрытии. Про то, например, что если у кого что пропадает, здесь принято говорить: «Хаттаб с...здил». Потому что все дурное здесь от Хаттаба... И по содержанию, и по лексике разговор слегка подростковый. Но как мат органично и незлобиво присутствует между значащими словами, так и микроэпизоды военных действий, перестрелок и взрывов вспыхивают в фильме между фразами диалогов. Не успеваешь даже понять, что происходит. Но чувствуешь: нечто агрессивное, мощное, неумолимо смертельное. Это «нечто», как Чужой в одноименной космической эпопее, вот-вот даст о себе знать. А вторая часть фильма как раз о том, как

Чужой, или, если хотите, эта сука-война, наших хороших парней выламывает. Не успеет младший командир рассказать в камеру о боевых заданиях, о том, что часто у него нет информации о расположении своих и противника, как за кадром что-то прогремит и быстрый, боевой такой парень повернется на грохот с перекошенным лицом, но уже в заданном режиссером рапиде. Потом, после мельтешни, грязи и дорожного месива в кадре, после смены планов, снятых ручной камерой, выяснится, что стреляли свои в своих. Что никаких боевиков близко не было. Что кончился еще один день этой войны и завершился он выстрелами одного из героев в небо сигнальными ракетами — немыслимая красотища! — с восторженным, совсем не мужественным, а несколько манерным вскриком: «Я вас умоляю!» Что парни наши остаются нашими парнями, только теперь уж ясно: они укушены бешеной сукой-войной!

Любопытно, что классный волошинский фильм, этот явный прорыв в нашей сегодняшней вялотекущей документалистике, жюри «Св. Анны» вообще не заметило. Ортега-и-гассетовское стекло — это всеобщая проблема. Никто уже и не ждет от документального кино ни документа, ни кино. Кажется, все прочно засели перед своими стеклами. А время уходит.

ВИКТОР ЛИСАКОВИЧ:

«Победительна только идея»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДАЯ СМИРНОВА

«Актриса», режиссер К.Якшимбетова

«Пух», режиссер А.Песков

Дая Смирнова. Виктор Петрович, по-моему, таких широкомасштабных проектов, как «Поколение-2000», в документальном кино не было со времен «Одного дня СССР»?

Виктор Лисакович. Победительна в этом проекте только идея — овладение профессиональной режиссурой на профессиональных студиях. Долгие годы студенты ВГИКа не имели полноценной практики. Можно не объяснять, почему, если в последнее десятилетие производство опустилось почти до нулевой отметки.

В фестивале «Святая Анна» участвовали все фильмы проекта, но особого внимания жюри они не привлекли, что совершенно справедливо. Нужно еще очень много работать, чтобы идея обрела искомое экранное качество. Достигать этого результата придется уже следующим поколениям вгиковских студентов.

Сейчас Департамент поддержки неигрового кино одобрил начинание и намерен продолжать «Поколение» в 2001-м, 2002-м и так далее. Схема апробирована. Вслед за моей мастерской пойдут студенты Сергея Мирошниченко, и, может быть, круг практикантов расширится. На конкурсной основе предполагается привлечь слушателей Высших режиссерских курсов. Как будут развиваться события дальше, сказать пока трудно. Но, повторяю, определенный опыт практического обучения получен, и он заслуживает внимания.

Мы — мастерская неигрового кино во ВГИКе, четвертая из тех, которые я имел честь возглавлять, — на лету ухватились за шикарное предложение Госкино выехать на практику. Студенты по-братски поделили сферы влияния, каждый выбрал то, что хотел. Двое сразу вцепились в Дальневосточную студию, потому что она самая дальняя. Можно понять их желание увидеть то, что никогда не увидишь, сидя в Москве. Чтобы развить успех, надо было найти общий язык со студиями. Речь идет о государственных студиях, которых в стране всего двенадцать, если не ошибаюсь, небольших и трудно живущих. Какие-то средства им выделяются, в основном на летопись, и нашей задачей стало включение в процесс работы над кинолетописью страны. В итоге так и получилось, за небольшим исключением. Некоторые фильмы сугубо авторские. Но авторская интерпретация — тоже летопись. Пройдет время, и, посмотрев эти короткие ленты, мы увидим, какими были люди начала XXI века.

В нашем случае студенты сами сформулировали цель — снять цикл «Молодые о молодых». Мы не требовали единого стандарта и не давали особых указаний. Процесс был довольно сложным. Писались заявки, читались газеты, шел поиск сюжетов в Интернете, шли переговоры с малочисленной редактурой, оставшейся на студиях. С помощью различных подсказок был сформирован небольшой портфель заявок. Во время работы, когда идет погружение в материал, как правило, выясняется, что сценарий — всего лишь набросок темы. Однако он крайне необходим. Кстати, в этом проекте участвовали несколько студентов сценарных мастерских.

Д.Смирнова. На каком этапе обучения были участники проекта?

В.Лисакович. Студенты, которые практически завершили учебу, сделали учебные и курсовые работы и готовились к диплому.

Д.Смирнова. Какую из целей проекта вы считали приоритетной?

В.Лисакович. Вырвать учеников из тепличной вгиковской атмосферы и погрузить в профессиональную среду. В институте происходит очень нужный и важный процесс обучения, но студент знает, что здесь его поправят, здесь ему подскажут, а тут он вообще поспорит с мастером. А приехав на практику, он попадает в жесткие условия производства. Конечно, как это всегда бывало, везде нашлись люди, которые помогли ребятам. Студии сегодня нуждаются в молодежи. Опытные профессионалы разбежались кто куда, многие ушли на пенсию. А тут явились молодые, в чем-то наивные, в чем-то дерзкие, иногда знающие, что делать, а порой и не знающие. Все они нашли поддержку. У нас было общее собрание по проекту, на котором присутствовали все директора студий. Студенты говорили, где хотят проходить практику, а директора отвечали: «Это ко мне, подходите, побеседуем». Никто никого никому не навязывал, не обязывал принять и обеспечить работой, но все друг друга нашли благодаря заинтересованному встречному движению — были нормальные человеческие отношения.

Д.Смирнова. А как шла работа?

В.Лисакович. Процесс был поделен на две части — съемки на местах и работа над материалом в Москве, порой над таким материалом, который уже обсудили и даже сложили на студии. В Москве над программой взял шефство продюсерский центр «Диалог», куда входят Сергей Мирошниченко, Алексей Ханютин, Геннадий Городний, Борис Караджев, Ефим Резников. Студенты вернулись

«Сергей и его мечта», режиссер И.Вялков

«Брат на неделю», режиссер И.Зуй

опять же не в институтские стены поплакаться на груди мастера, а вновь в достаточно жесткие производственные условия. От каждого фильма пытались получить ответ на главный вопрос: «Каково же оно, поколение-2000?» Худруки высказывали свое профессиональное мнение, и мы, педагоги ВГИКа, поучаствовали в этом процессе.

Д.Смирнова. Значит, производственные условия были выдержаны?

В.Лисакович. Некоторые не укладывались в сроки, а потом, наверстывая упущенное, делали что-то на скорую руку. Не без проблем. Но на то и практика, чтобы испытать все трудности на собственной шкуре и узнать, как удовлетворяются личные амбиции. В данной ситуации все было продумано правильно. Принципиально то, что за ребят никто не работал. Они могли рассчитывать только на заботу и внимание.

Д.Смирнова. Особых художественных открытий не произошло. И все-таки как вы оцениваете эти короткие ленты? Программу открывает «Дорогой Дед Мороз», сделанный на Казанской студии режиссерами Людмилой Зуевой и Валидом Аль-Мекдади и оператором Павлом Игнатовым.

В.Лисакович. Мне трудно давать оценки. Скорее как руководитель курса я могу выступать в качестве адвоката замысла. Фильм «Дорогой Дед Мороз» рассказывает о колонии для несовершеннолетних. Дети перед Новым годом пишут письма Деду Морозу, рассказывают о себе, о своей жизни, о своих мечтах. Тему подсказала студентка-заочница Одельши Агишева Светлана Серова. Развернутого сценария не было, шли вслед за событиями. Это была серьезная и работоспособная съемочная группа, самое активное участие в работе принимал оператор, тоже будущий выпускник. Все они давно хотели снять этот сюжет и выехали в Казань, как только случилась такая оказия.

Д.Смирнова. «Старатель» Андрея Кияницы. Фильм снимался на Дальневосточной студии...

В.Лисакович. Андрей — молодой, инициативный парень, уже работает в программе Льва Николаева «Цивилизация» на ОРТ, сделал полдесятка передач, и им довольны. Он не совсем удовлетворен сюжетом «Старатель». Давно мечтая снять фильм о золотоискателях, добирался на прииск на перекладных, летел на вертолетах, а герой оказался совсем не таким, каким Андрей его себе представлял, и уж очень неразговорчивым.

«На краю света», режиссер Ю.Харитонова

«Монолог Пьеро», режиссер М.Уголькова

Д.Смирнова. Так зачем же режиссер ставил его перед камерой, как в советском киножурнале, и пытал вопросами? Может быть, надо было наблюдать и комментировать? Бригадир тоже оказался немногословным собеседником, замечательно сказав про героя: «Если бы не справлялся, он бы тут не работал». И все ясно. По-моему, во всех десяти фильмах программы много организованных кадров и мало подсмотренных, непосредственных.

В.Лисакович. Мало, мало. Замечание справедливое, но надо учесть небольшие сроки, отведенные на работу. И потом режиссер заявляет: «А я и хотел сделать киножурнал для летописи». Он немножко не разобрался в задаче, а исправить что-то на таком огромном расстоянии невозможно. Юля Харитонова тоже помчалась на Дальневосточную студию снимать маяк. Ее «На краю света» — поэтичная работа, но с героем тоже не повезло, хотя и по другой причине. Харитонова еще до съемок получила невероятную возможность попасть на маяк, выбрать

героя, познакомиться, поговорить, а когда приехала с камерой, ей сообщили, что снимать она может только один день, потому что герой уезжает в командировку. Что делать? Пришлось выходить из положения в условиях цейтнота. Другой режиссер мог бы развести руками и уехать ни с чем, а Юля все-таки сделала сюжет. Практика показывает, чего стоит будущий профессионал. Каждый раз новые условия, и так будет в течение всей профессиональной жизни. Либо жизнь скрутит человека, либо он сумеет противостоять и делать свое дело.

Д.Смирнова. «Актриса» — инсценированный, но очень искренний и выразительно снятый оператором Ильей Мелиховым фильм Ксении Якшимбетовой (Нижневолжская студия).

В.Лисакович. Ксения поехала снимать летом, ситуация отпускная, театр закрыт. Материал живой, сняты какие-то синхронные откровения, признания, но атмосферы театра нет, за кулисами пусто. Так что тоже не без проблем.

Д.Смирнова. Далее у нас «Радость жизни» Алексея Сутормина.

В.Лисакович. Это очень серьезная, порадовавшая нас работа. Алексей снял простой, незамысловатый рассказ о своем друге, враче, командированном на сорокадневное дежурство в Чечню. Режиссер хорошо знал героя и понимал, куда едет. Сутормин работал в Краснодарском крае, хорошо знает этот регион. Его очень тепло приняли на Ростовской студии. Этот одночастевый фильм был привезен в Москву почти целиком смонтированным. Наши замечания режиссер встречал с явным сопротивлением, но все-таки мы общими усилиями кое-что подкорректировали, и он остался доволен.

Д.Смирнова. Когда солдатская рука тянется из окопа к цветку, это вообще как старый шедевр «На западном фронте без перемен». «Радость жизни» — неожиданно спокойный фильм про Чечню.

В.Лисакович. Такая, наверное, работа у военных медиков: тридцать девять дней из сорока может стоять тишина, а потом земля встает дыбом от снарядов, и все круто меняется.

«Портфолио шамана», режиссер М.Казанкина

«Радость жизни», режиссер А.Сутормин

Д.Смирнова. Еще фильм — «Брат на неделю» Ирины Зуй по сценарию Анатолия Баскакова (Северо-Кавказская студия).

В.Лисакович. Сюжет им подсказали на месте. Весьма любопытная секта в горах, которая решила, что за десять дней может избавить человека от наркозависимости. Наверное, все это наивно, но персонажи на экране интересные. Ирина старательно поработала, хотя история в результате не совсем получилась.

Д.Смирнова. Когда самый активный оратор доходит до экстаза, можно подумать, что самодеятельное целительство иногда бывает результативным, но очень долго невозможно понять, кто из этих небритых мужчин лечит, а кто лечится.

В.Лисакович. Нам не удалось убедить режиссера в том, что картине не хватает титров, объясняющих, что это за место и почему оно оторвано от цивилизации.

Д.Смирнова. И в ленте Ивана Вялкова «Сергей и его мечта» не все понятно. Титров здесь много, но порой они кажутся нарочитыми, придуманными лишь для того, чтобы относительно складно смонтировать отснятый материал.

В.Лисакович. Практика Ивана очень любопытна тем, что Архангельской студии как таковой раньше не было — только единичные работы, а теперь в титрах этого фильма написано: «Архангельская студия». То есть можно сказать, что

наш режиссер стоял у истоков. Иван Вялков сам из Архангельска, пришел в кино всерьез и, думаю, надолго. Он любит дальние края и диплом снимает в Ханты-Мансийске.

Д.Смирнова. Расскажите, пожалуйста, о «Пухе» Алексея Пескова.

В.Лисакович. Алексей отличился уже на первом курсе, сделав «Джулино счастье» — о женщине, которая зарабатывает на жизнь с помощью собачки. Фильм был премирован на фестивале «Святая Анна», и Алексей, как и вся группа лауреатов, был принят в Союз кинематографистов России. Новый фильм Песков снимал на Восточно-Сибирской студии кинохроники. Герой — мечтательный

«Старатель», режиссер А.Кияница

«Дорогой Дед Мороз», режиссеры Л.Зуева, В.Аль-Мекдади

парнишка из далекого забайкальского поселка, Пух — его прозвище. Мальчишка симпатичный, но дело в том, что у режиссера не было синхронной камеры и эта техническая проблема оказалась эстетической. Не надо объяснять, какой урон был нанесен картине тем, что воспроизводить прямую речь героя пришлось, прибегая к помощи актера. Никакой имитатор не скажет так, как реальный человек. Может быть, следовало идти другим путем, может быть, Алексею надо было записать текст от своего имени, но переспорить его не было ни малейшей возможности.

Д.Смирнова. Мила Уголькова сняла «Монолог Пьеро» на Свердловской студии. Главный герой — актер и байкер. Он рассказывает немного о себе, но в основном фильм — это репортаж с байкерской тусовки.

В.Лисакович. Да, в «Монологе» не удалось выйти за рамки репортажной съемки. Мила была в числе тех, кто поступил во ВГИК на платной основе. Когда внесенные ею деньги кончились, она была отчислена, но попросила разрешения посещать мастерскую и, молодец, прошла весь путь с нами.

Д.Смирнова. Наконец, десятый фильм проекта с мудреным названием «Портфолио шамана», снятый режиссером Мариной Казанкиной, оператором Павлом Костомаровым на Красноярской киностудии.

В.Лисакович. Портфолио — нечто вроде творческой карточки в личном деле, подборка размышлений героя, который служит в филармонии, но называется почему-то шаманом. Лично мне эта лента малопонятна, она создавалась в условиях совершенной секретности нашей очень хорошей студенткой, принимавшей самое активное участие в жизни мастерской и института. Марина из Красноярска, дерзкий режиссер и вообще девушка с характером. Картину нельзя пересказать, и, по большому счету, она не имеет никакого отношения к летописи. Марина сняла материал за неделю, а монтировала его очень долго. У этого авангардного «Портфолио», кстати, есть свои поклонники и даже диплом «Святой Анны».

Д.Смирнова. Итак, что могут и чего не могут молодые-2000?

В.Лисакович. Им кажется, что они все умеют, но это не так. Они умели бы гораздо больше, если бы не трудности технического плана. Люди с горящими глазами и грандиозными планами попадают на полуразрушенные студии, где давно гуляет ветер или снимается одна картина. Нет среды, рабочей атмосферы и, главное, техники. Убогая аппаратура, отсутствие самых необходимых профессиональных устройств и добрый директор, много лет мечтающий хотя бы об одной приличной камере. Я вижу в студенческих отчетах, сколько невзгод приходилось претерпевать практикантам, сколько идей не удалось воплотить по сугубо техническим причинам.

Д.Смирнова. Студенты хотят что-нибудь сказать зрителям и человечеству или заняты карьерным ростом?

В.Лисакович. Скорее всего, они еще просто не задумываются над тем, что хотят сказать людям. И нажимать, требовать от них готовых формул, в принципе, опасно. Им еще не хватает опыта жизни. Конечно, мы беседуем с ними о каких-то существенных проблемах, но в обществе еще слишком памятен идеологический нажим. Наш прежний кинематограф был слишком пропагандистским. Жаль, что после ВГИКа воспитание молодых авторов фактически прекращается, обрывается. Из-за отсутствия реальной потребности в документалистах наши выпускники куда-то пропадают. Телевидение плохо воспринимает образованных профессионалов, потому что рядом с ними неуютно — на ТВ ведь все знают, как всё сделать и без образования. Профессиональная режиссура не нужна. Поток передач, которые называют фильмами, тоже имеет право на существование, но надо понимать, что, снижая профессиональный уровень, ТВ может дойти до саморазрушения. А ведь оно может быть и искусством. В том числе искусством документального кино.

В.ХОТИНЕНКО

Открытий не было

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

«Санжыра», режиссер Н.Эген

Наталья Сиривля. Вы были председателем жюри очередного, VIII фестиваля «Святая Анна». Иначе говоря, вы имели уникальную возможность посмотреть все, что снимают сегодня начинающие кинематографисты... Что вы можете сказать об игровом конкурсе?

Владимир Хотиненко. Да, я посмотрел все. Не знаю, хватит ли меня еще раз на подобный эксперимент, но я специально поставил перед собой такую задачу и выполнил ее. Учитывая уникальность мероприятия, то есть отсутствие предварительного отбора, когда любой молодой человек «с улицы» может принести картину и она попадет в конкурс, мне было интересно — не отыщутся ли золотые слитки среди этой руды?

Должен сказать, что эти мои золотоискательские надежды, в общем, не оправдались. Очень хотелось найти какого-нибудь дикого гения...

Н.Сиривля. Не случилось?..

В.Хотиненко. По-моему, да. Были любопытные вещи, но открытий, когда смотришь и говоришь: «Ох ты!» — не было. Но такое нечасто случается.

На фестивале было много левацких, авангардистских картин, особенно из Санкт-Петербурга. Это целое направление, но оно все же вторично, третично... Мне хотелось узнать, что же у них, у молодых, в головах происходит, и, странным образом, так и не удалось заглянуть в их внутренний мир. Была одна любопытная картина — «Папа вернулся» Павла Егорова. Снятая на видео, она поразила какой-то свежестью и молодежным нахальством. Папа там — то ли папа Римский, то ли сам Господь Бог... Я пытался этот фильм вытащить на поверхность, но остальные члены жюри меня не поддержали. Так что из всего потока этого безумного андерграундного кино — только один фильм, хоть сколько-нибудь любопытный. Но я все же доволен, что подписался на этот эксперимент, отрицательный результат — тоже результат.

«До востребования», режиссер А.Меликян

Н.Сиривля. Я так поняла, что конкурсную программу можно условно разделить на две части — полулюбительский, андерграундный кинематограф и фильмы людей, уже доказавших, в принципе, свое право заниматься этой профессией...

В.Хотиненко. Совершенно верно.

Н.Сиривля. Мне удалось посмотреть лишь несколько картин-призеров. Такое ощущение, что их авторы достаточно профессиональны, они вполне готовы работать в сфере производства аудиовизуальных образов, но... не в сфере полнометражного игрового кино.

Вот, например, работа Анны Меликян «До востребования». Юная девушка с сумкой почтальона бродит по городу, влюбленно следит из-за угла за немолодым преподавателем — отцом двух мальчиков-близняшек... Когда он появляется в поле ее зрения, она надевает обычные, светлые очки. Когда герой исчезает, девушка отгораживается от мира темными стеклами. Смена очков — вполне кинематографический прием. Но в фильме это именно прием, демонстрация того, как с помощью детали можно поменять кинематографическое значение образа.

Параллельно на экране идут кинопробы других юных дев, и мы всякий раз наблюдаем любопытный процесс превращения живого, трехмерного существа в пульсирующий образ на пленке. Режиссер с удовольствием играет возможностями, предоставленными попавшей ей в руки камерой, но ни законченной истории, ни взаимодействия характеров, ни целостной среды в фильме нет.

Или фильм «Дурачки» Алексея Германа-младшего. После просмотра в памяти остается разве что красиво снятый туман и красная баржа, плывущая по морю в лучах встающего солнца... Иначе говоря, у молодых режиссеров есть умение строить кадр, есть интерес к пластике, к фактурам, к визуальному языку. Но, боюсь, им пока нечего сказать...

В.Хотиненко. Во-первых, это всего лишь учебные работы. Если вы посмотрите студенческие фильмы наших корифеев, «Каток и скрипку» например, вы увидите, что и там мало что предвещает будущего Тарковского.

А во-вторых, «нечего сказать» — общая болезнь современного российского кинематографа. Нам даже в голову не приходило ставить это в вину конкурсантам. Мы изначально договорились с членами жюри, что будем принимать во внимание исключительно профессиональные качества работ, с учетом того что кино наше, как никогда, нуждается в профессионалах...

При этом должен заметить одну любопытную вещь. На Западе наши студенческие фильмы пользуются очень большим успехом. Их приглашают на множество фестивалей, они берут главные призы. Последний пример: «Санжыра» Нурбека Эгена. В этом году в Берлине это едва ли не единственная картина,

которая представляла нашу необъятную родину. И сразу после Берлина ее пригласили на сорок фестивалей, в Лос-Анджелесе она получила главный приз... За год до этого в Берлине главный приз в короткометражном конкурсе получил Саша Котт... Российские студенческие фильмы неизменно участвуют в короткометражной программе Канна... Значит, на Западе эта продукция востребована. Что это может означать, как вы думаете?

«Концерт», режиссер А.Вестерхольт

Н.Сиривля. Любопытство. В кинематографическом мире существует огромный спрос на любые свежие, незахватанные картинки. Весь этот поток короткометражных экспериментальных, авангардных картин, который крутится на бесчисленных фестивалях, напоминает огромную молотилку — машину по измельчению и парадоксальному комбинированию уже привычных, виденных, примелькавшихся образов. А тут появляется что-то невиданное: киргизский обряд обрезания. Подлинные этнографические фактуры, трогательный мальчик, незамысловатая метафора, точнее, синекдоха: утрата детства — утрата крайней плоти, усиленная еще и потерей ботинка, который в финале уплывает вдаль по бурной реке... Как же этому не порадоваться? С одной стороны, все понятно, с другой — как нечто новое это притягивает взгляд...

В.Хотиненко. Одним любопытством данный феномен не объяснишь. На практическом семинаре в Турине, где собирались представители всех европейских киношкол, я показывал фильмы своих студентов и наблюдал за реакцией зала — это было не просто любопытство, все смотрели с огромным интересом и уважением. И ведь, заметьте, интерес к нашим студенческим работам держится уже довольно долго — года три или четыре, притом что «взрослое» российское кино особого энтузиазма на Западе не вызывает. Может быть, дело в том, что мы традиционно жаждем получить «кино с идеями», а на Западе востребовано совсем другое — формальное мастерство, свежесть взгляда? Возможно, мы просто хотим видеть не то, что нам показывают, и потому хорошее, качественное студенческое кино не входит в нас, как нож в масло? Для меня это вопрос. Но от решения его зависит оценка прошедшего фестиваля.

«Сколько стоит эта рыбка?», режиссер А.Кавун

И другая проблема: что происходит с ними дальше? Если на стадии ученичества они конкурентоспособны, то потом...

Н.Сиривля. Потом они попадают в ситуацию отсутствия денег. Но, вероятно, беда еще и в том, что их хватает лишь на создание некоей свежей картинки? В опусах призеров фестиваля я, честно говоря, не вижу потенциала для большого кино.

В.Хотиненко. Вы не правы. Вот, например, Андрей Кавун, мой студент из ВГИКа, получивший главный приз за фильм «Сколько стоит эта рыбка?» в номинации «Игровое кино», по-моему, вполне готов снимать полнометражные ленты.

Н.Сиривля. Да, работа Кавуна стоит несколько особняком. На первый взгляд, это дурашливо смонтированные эпизоды на тему «идиотизм деревенской жизни». Прыгающие надписи: «Утро», «День», «Вечер»... В кадре лопухи, одуванчики, кошки, дебелая деваха, которая весь день копает грядки, а под вечер, сделав

себе маникюр и педикюр, отправляется на дискотеку... Однако все, что мы видим на экране, — не набор кинематографических приемов, но фрагменты единой, целостной, протяженной реальности. Ее как ни снимай — сверху, снизу, сбоку или вовсе неподвижной камерой, уставившейся куда-нибудь в угол стола, — все равно она живет в кадре по своим собственным, невыдуманным законам. Эта чуткость к органике живой жизни, способность запечатлеть ее на пленку — огромная редкость в сегодняшнем нашем кинематографе... Ведь жизни много, реальность безбрежна, и если человек владеет секретом черпать из нее кинематографические и прочие идеи, он может снимать какое угодно кино.

В.Хотиненко. Андрей перешел ко мне со сценарного отделения. Он драматург, мы даже вместе с ним написали сценарий, который, к сожалению, пока не запущен. Но в «Рыбке» Андрей попытался вынести за скобки все свои сценарные навыки и сделать фильм в духе минимализма, практически без слов.

А дальше произошла любопытная история. Когда с огромными трудностями он отснял весь материал в деревне, выяснилось, что практически все оказалось в браке — полосы, пятна... Что делать? Переснять невозможно. Андрей в ужасе пришел ко мне, и мы с ним вместе стали думать, как превратить этот брак в стиль. Я сказал ему: «Представь, что ты материал где-то нашел и должен сделать из него кино». Он очень долго монтировал, отказавшись от придуманной поначалу структуры, складывал эпизоды и так и сяк, придумал проклейки всякие, надписи, и получилось, на мой взгляд, даже интереснее, чем задумывалось изначально.

«Дурачки», режиссер А.Герман-младший

Когда Кавуну дали главный приз, он был совершенно потрясен. Он воспринимал эту картину как некий лабораторный эксперимент, как свое внутреннее дело. И я рад, что «Рыбка» обрела поклонников в лице членов жюри фестиваля. Я эту картину люблю, она мне нравится своим спокойствием, несуетностью, интересным кинематографическим мышлением... Повторяю, за этого человека я могу поручиться.

Н.Сиривля. Были ли на фестивале другие попытки разглядеть через объектив камеры действительно существующую реальность?

В.Хотиненко. Были, конечно. Например, фильм Ангелины Федосеенко «Тупик» про двух девушек, влюбленных друг в друга. Но автор живет в Америке, и картина отличалась от других именно потому, что она американская.

Программа белорусской киношколы была отмечена печатью этакой крепкой, соцреалистической эстетики. Мы даже отметили «Идиллию» Александра Канановича (мастерская М.Пташука).

Своеобразная реальность — этакий живописный абсурд провинциального существования — есть и в картине Алексея Германа-младшего. Тоже по-своему замечательная работа. Замечательная и фактурами, и мастерством съемки...

Был еще незамысловатый, но трогательный вгиковский «Концерт» Анны Вестерхольт, тоже вполне узнаваемая житейская история — про бездарную девочку, которую «мучат» музыке.

Но, в общем, складывается ощущение, что молодых мало интересует их

собственная жизнь. В основном в кадре старики, дети... А своего как будто и нет. Убежден, этому есть какое-то объяснение, причем социально-психологического свойства. Часто говорят: потерянное поколение... Те, кто начинает сегодня, формировались в какой-то неясной реальности с абсолютно смещенной системой координат. Трудно ждать от них целостного восприятия мира. Может быть, хорошо уже то, что среди персонажей, которых они выводят на экран, нет ни бандитов, ни проституток растрепанных...

Кстати, документальная программа в смысле поисков нового, современного героя показалась мне куда более интересной. Игровое кино ищет, а документальное — берет и находит. И такие сильные, интересные и объемные получаются персонажи... На фестивале было довольно много фильмов про инвалидов — слепых, безногих, безруких... Инвалид в коляске, который стал «новым русским», сам себя сделал. Девочка, которая тоже не может ходить и мечтает уехать в Америку. Слепой парень, который был качком, а, потеряв зрение, стал совершенно другим человеком... Грандиозные герои, любого бери, снимай. Все это производит куда более интересное впечатление, чем попытки отразить реальность средствами игрового кино.

Н.Сиривля. Вы общаетесь с молодыми кинематографистами не только как член жюри, но и как педагог. В прежние годы в учебных работах преобладало в основном стремление к самовыражению, теперь, похоже, картина меняется — молодые стремятся преимущественно к профессиональной реализации, так ли это?

В.Хотиненко. Без самовыражения, конечно, тоже не обходится. Странно, если бы было иначе. Но вы правы: профессиональное самоутверждение выходит на первый план. Больше того, меня даже смущает тот уровень профессионализма, которого студенты достигают благодаря применяемой нами методике натаскивания и тренинга. Я боюсь, что они будут, как гимнасты, показывающие свои наилучшие результаты в пятнадцать лет. Но, чтобы мои опасения подтвердились или были опровергнуты, должно пройти время. Пока же я вижу, что многие из выпускников достаточно легко входят в большое кино. Саша Котт уже заканчивает полнометражную картину, Ульяна Шилкина должна вот-вот запуститься, Нурбек Эген на стадии запуска, Юрий Кузин тоже. Мой сын Илья снял уже две картины... То есть пять человек за два года практически вошли в профессиональный кинематограф. Это немало. Вопреки, казалось бы, всякой логике, когда даже сложившимся и знаменитым режиссерам не всегда удается найти свое место в сегодняшнем кинопроцессе, у молодых это как-то получается.

Н.Сиривля. Готовы ли они психологически работать в рамках продюсерской модели кинематографа?

В.Хотиненко. Да, большинство готовы. Все мои студенты очень разные люди, но ни для кого из них столкновение с продюсерским кино не станет травмирующим моментом. У них может что-то получаться или не получаться, но психологического сопротивления эта ситуация у них не вызовет.

Н.Сиривля. Ваши студенты ориентированы на работу в игровом полнометражном кино или готовы снимать все что угодно — рекламу, клипы, сериалы?..

В.Хотиненко. Во-первых, многие уже снимают. А во-вторых, мы в процессе учебы делаем такие этюды, благодаря которым все, в том числе и телевизионные жанры, для них достаточно органичны. Я приучаю их к мысли, что главное — работать. Реклама — так реклама, «мыло» — значит «мыло». Главное, не сидеть без дела, не ловить мух... А дальше, если ты сильный — выживешь, пробьешься, будешь делать что-то свое.

И вы знаете, чем дальше, тем больше я прихожу к выводу, что судьба молодого кинематографа напрямую зависит от того, что будет происходить в стране. Если что-то случится, чем-то таким повеет, они сумеют поднять паруса. Ведь что такое наш знаменитый революционный авангард? Это кино, поймавшее ветер революции в свои паруса. Не случись революции, все могло бы ограничиться достаточно камерными экспериментами. Так вот, если молодые будут готовы поднять паруса, все будет замечательно. Но для этого нужно быть в постоянном тренинге. Нужно уметь и хотеть работать. А дальше уж как получится.

Пленарные мысли о молодом кино

Никита Михалков, *режиссер, председатель правления Союза кинематографистов России*

Сегодня мы обсуждаем чрезвычайно насущный вопрос — кинообразование. Средний возраст нашего зрителя в три раза меньше, чем средний возраст тех, кто снимает кино. И это серьезная проблема. Вопрос стоит не столько о спасении молодежи, сколько о спасении кино как такового.

Говоря о новаторстве, мы предполагаем, что молодой художник, прежде всего, должен обладать просто ремеслом. Лентулов, Пикассо, Кандинский, Сальвадор Дали — великие, сделавшие новый шаг в неведомое новаторы, вошедшие в историю мировой культуры, — были замечательными рисовальщиками, великими профессионалами.

У нас упал средний культурный уровень кинематографиста. Если человек не умеет внятно рассказать историю, если на монтажной «восьмерке» у него возникают проблемы, если его мысль исключительно в соображении: «Я так вижу», о чем можно говорить? То, что ты видишь, должно дойти до тех, кто сидит в зале и заплатил за это деньги. Меня могут обвинить в традиционности. Но традиция начинается с изучения азбуки, а не с того, что человек снимает кино только потому, что нашел спонсора.

И здесь огромное значение имеют не только основы профессии и ремесла, но еще и воспитание характера, потому что режиссура — это не просто и не только мастерство, это черта характера, это и умение общаться с людьми, и энергетика, и способность к компромиссу.

Владимир Хотиненко, *режиссер*

Только что закончился конкурс «Святая Анна». Я все гадал, придет хотя бы кто-нибудь из взрослых кинематографистов полюбопытствовать, что же происходит в молодом кино. К сожалению, никого я не увидел.

В рамках этого конкурса я провел мастер-класс, который начал с кадров из фильма «Ганди», когда безоружные люди надвигаются колонна за колонной на вооруженных палками приспешников английского колониализма. Те бьют их, они падают, их относят в сторону, но накатывает новая волна людей. Их тоже бьют, тоже относят, и все повторяется снова и снова. Процесс, который происходит в нашем кино сейчас, напоминает мне именно эту картину.

Когда я набирал новую мастерскую во ВГИКе, на 7 мест прислали около 450 работ. Ну, думаю, ладно, это инерция романтических времен кино. Но то же самое было и во второй раз, такое же количество молодых людей захотели заниматься тем, что уже вроде бы потеряло всякую прелесть. Это меня поразило больше всего. Какое-то невероятное, мистическое, необъяснимое желание учиться режиссуре!

Недавно ВГИК организовал мне поездку в Италию на семинар ведущих киношкол Европы и Америки. Работы наших студентов не просто произвели там благоприятное впечатление, а чем-то даже удивили аудиторию.

Но что происходит с выпускниками? Наши молодые ребята, которым хватает энтузиазма на небольшие вещи, не продвигаются дальше. У них нет методики. Они не умеют сотрудничать ни со сценаристами, ни с другими профессионалами. Иллюстрация — конкурс «Святая Анна». Что ни фильм, автор сценария и режиссер — одно и то же лицо. На определенном этапе такое вполне возможно, но режиссеры должны заниматься своим прямым делом.

Фрагменты из выступлений на IV пленуме правления СК России, посвященном проблемам кинообразования и будущего отечественного кино (21 марта 2001 года).

Александр Новиков, *ректор ВГИКа*

Сергей Михайлович Эйзенштейн, готовясь к очередному занятию со студентами, записал, что атмосфера, в которой должны проходить все занятия, — это атмосфера погружения в веселье творчества. Но сегодня очень трудно ощущать себя творчески веселым человеком, когда нет денег на ремонт парализованного цеха обработки пленки, когда у нас дефицит по всем позициям, связанным с техникой съемки. Во ВГИКе нет ни одной современной камеры.

Приведу несколько цифр, чтобы было понятно, в каких условиях работает институт. По статьям «Приобретение оборудования» и «Капитальный ремонт» ВГИК получил 0,0 рублей. Вместе с тем, на эти же цели из собственных средств израсходовал почти 4 миллиона рублей и плюс 1 миллион рублей на погашение коммунальных задолженностей. Нас подталкивают к тому, чтобы учебные заведения переходили на самообеспечение. И это очень тревожный симптом.

За три последних года институт подготовил 404 специалиста, причем трудоустроились из них 349, а по профилю подготовки — 321 (79 процентов). Но вот что интересно, режиссеры и операторы, выпущенные ВГИКом, в основном работают на телевидении. Иначе говоря, деньги, адресованные государством бывшему Госкино, а ныне Министерству культуры, фактически используются для подготовки работников телевидения, которое никоим образом финансово в этом процессе не участвует.

Хотелось бы сказать и о том, что, конечно, деньги — это презренная материя, но что зарабатывает наша уважаемая профессура? Ставка профессора ВГИКа ниже ставки московского дворника.

Людмила Голубкина, *директор Высших курсов сценаристов и режиссеров*

Мой учитель Евгений Иосифович Габрилович когда-то любил говаривать в зависимости от настроения: «Жизнь прекрасна, друзья мои!» или «Жизнь ужасна, друзья мои!» И то и другое он произносил с одинаковой уверенностью. Мы улыбались, но чем больше проходит лет, тем больше понимаю, как он был прав.

Три года назад, когда государство оставило нас без финансирования, мы были в отчаянии. Однако выжили. Но ведь каждый раз, набирая мастерскую, мы знаем, что вот этот и этот абитуриенты не в состоянии заплатить за учебу. И они, может быть, самые талантливые, остаются в стороне.

На втором курсе часто выясняется, что у ребят, к которым привыкли, которые себя проявили, на которых уже потрачены силы и надежды, кончились деньги. Мы ждем, сколько можем, но потом студентов все равно приходится отчислять. А ведь это вопрос не только их личной судьбы, но и уровня Высших курсов. И в конечном счете, может быть, всего нашего кинематографа. Нужны гранты на обучение. Нужна централизованная программа.

Уже много лет я говорю о том, что для кинематографических вузов закон о втором платном образовании губителен. Режиссуре должны учиться люди с опытом. Нас же ориентируют на то, чтобы брать мальчиков и девочек после школы. Мы, как всегда, задрав штаны, бежим за Западом. Да, там платное обучение, но там есть фонды, есть бесплатные стипендии, есть кредитование, в конце концов.

И последнее, о чем я хочу сказать, — о необходимости возобновления семинаров. Когда-то в «Болшево» общались все кинематографические поколения. Блейман, Вольпин, Эрдман — сколько они нам дали! И речь не о лекциях, не о каких-то наставлениях, а об атмосфере, когда мы вместе смотрели фильмы, когда сидели за одним столом. Это общение с мастерами было великой школой для молодых.

Ирина Павлова, *критик*

Конечно, я разделяю беспокойство высокого собрания, которое заявляет, что средний возраст кинематографиста в три раза превышает средний возраст зрителя. Но когда с высокой трибуны говорят, что 50 процентов финансирования кинопроизводства должно уходить на дебюты и плюс к тому необходимы особые условия для дебютантов, то я посмею напомнить, что сегодня молодой опе-

ратор, закончивший ВГИК и уже зарекомендовавший себя во время учебы, идет нарасхват. Им не нужен режим благоприятствования, они уже востребованы. Если сегодня человек, не имеющий вгиковского образования, принесет сценарий хорошего качества, никто не спросит у него диплом, а сценарий не уйдет — улетит. И молодых хороших актеров разбирают в секунду. А вот что касается режиссеров — извините. Раньше процесс выглядел следующим образом. Даже если молодой человек завершал свое режиссерское образование в двадцать четыре года, то к самостоятельной режиссуре он приходил лет пять-шесть спустя, повертевшись на студии, научившись вещам, которым не научат на вгиковской скамье. И только после этого вступал в профессиональную деятельность. В результате к дебютам предъявлялись самые строгие требования, куда более строгие, чем к картинам зарекомендовавших себя мастеров. Режиссура — занятие зрелых людей.

Я знаю как преподаватель одну вещь. Мастерством, профессионализмом всегда можно прикрыть недостаток таланта. И никогда мне еще не доводилось увидеть, чтобы полное отсутствие профессии прикрыли гениальностью.

Когда я знакомлюсь с первым курсом, мне не нужно читать их анкеты, я на третий день понимаю, кто платный, а кто бесплатный. По качеству их интереса к учебе, желанию, отношению к профессии. Бесплатные всегда учатся лучше, чем платные. Они умнее.

Вспомните, Соловьев, Климов получили право сразу же дебютировать после окончания ВГИКа. Они были отличники по всем предметам, не только по мастерству. Это были люди, которые хотели и умели учиться. Так с какого же перепугу мы сегодня должны устроить «детский сад» для дилетантов, чтобы наш кинематографический контекст превратился в нечто еще более ужасающее, чем мы имеем сегодня?!

Марлен Хуциев, *режиссер*

Новейшие технологии не должны уничтожить фундаментальное искусство, потому что искусство совсем в другом. Когда пришел звук, все говорили: «То умрет, это умрет». Чаплин боялся звука, но потом у него были шедевры и в звуковом кино.

И я вспоминаю одно замечательное четверостишие Гафта. Это к вопросу о технологиях.

В чернила окунул перо,
Перо гусиное, простое.
Листа коснулося оно и:
«Буря мглою небо кроет».

Роланд Казарян, *завкафедрой звукорежиссуры ВГИКа*

Как практик я могу четко сказать, что подавляющее большинство наших режиссеров не готовы работать в новых форматах. И проблема не в том, что они неталантливы, просто они не знают те особенности, которые открывают современные технологии. Поэтому творческие семинары, о чем многие сегодня говорят, крайне необходимы. К сожалению, у нас был единственный всероссийский семинар по звукорежиссуре. И вы представляете, никто из режиссеров к нам не пришел. Сами с собой сидели, разговаривали, показывали, обсуждали.

Дело в том, что пространство в кино совершенно иначе работает в новых форматах. Это новая идеология, основы которой должны учитываться на стадии написания литературного и разработки режиссерского сценария. Нужны проблемные семинары — это тот механизм, который у нас не использован.

Ирина Шилова, *критик*

Все знают, что кино — это искусство коллективное. Сегодня молодые сценаристы не могут найти своих режиссеров. Мы жили в другое время — дружелюбие и восторги встреч просто утром в буфете или на первой лекции. А сегодня выросло поколение прагматичное, которому из общения надо извлечь какую-то пользу для себя. Ничего плохого я в этом не вижу. Но раз естественного дружелюбия нет, значит, нужно измениться тому же ВГИКу. Нужны способы

взаимодействия отдельных кафедр, чтобы человек со второго, третьего курса знал, с каким звукорежиссером он будет работать, какой оператор соответствует его настрою, какой сценарист способен написать диплом именно для него.

Словом, я призываю — такое родное и старомодное слово — сплотить ребят, готовить внутри ВГИКа проекты, представляя их в Министерство культуры. Но при этом не надо настаивать на любительщине или биться за пятнадцать проектов. Пусть ежегодно будет один-два.

Виктор Лисакович, *режиссер*

Сегодня телевидение поглощает те кадры, которые готовит институт. Операторы сразу же вовлечены в процесс. Хуже с режиссерами, потому что в рамках современного телевидения они становятся просто подсобниками, людьми без прав, просто обслуживающими весь этот гигантский организм.

Борис Айрапетян, *режиссер, продюсер*

Представьте, что все денежные проблемы решены, все снимают и во ВГИКе, и на Высших курсах, и везде. И что же дальше? Я пришел к выводу, что российское кино сегодня — это сила разрушительная, а не созидательная. И разве можно эту ситуацию исправить деньгами? Давайте подумаем, как это вообще возможно: снято 198 картин, и почти все режиссеры снимали по собственному сценарию. При чем тут деньги, товарищи?!

Для молодых нужно организовать команду менеджмента. Если не будет менеджмента сегодня, никогда вы их проблем не узнаете и не сможете решить.

Эдуард Розовский, *оператор, завкафедрой киноискусства Санкт-Петербургского университета кино и телевидения*

Мне всегда казалось, что кинематограф — это искусство изобразительное. Но у меня возникли кое-какие сомнения, когда я посмотрел фильмы, награжденные на фестивале «Святая Анна». Все, кроме одного — «Под наркозом» Ирины Колисниченко, снятого оператором Ириной Уральской, — произвели на меня просто странное впечатление: некие туманные картинки, нечто невразумительное, абсолютно неслышное, неразборчивое. Наверное, авторы заложили в фильмы чрезвычайно серьезные и глубокие мысли. Но все-таки мне хотелось бы видеть киноизображение.

Нельзя выйти из стен ВГИКа или нашего университета и сразу встать за камеру. Студенты не знают элементарных вещей, не знают технологий, сколько бы мы их ни обучали. У нас нет возможности посылать ребят на практику, потому что ее не существует.

Какие ориентиры? «Менты». Набирается группа, те, кто может семь съемочных дней с утра до ночи вкалывать. И все! Мне стыдно смотреть наши отечественные картины на телевизионном экране, потому что как только появляется мутная, невыразительная картинка, я точно знаю — это отечественное кино.

Юлий Файт, *режиссер*

Мы все время слышим, что нет новой техники, не хватает денег, что на старой пленке снимаем. Но я хочу просто напомнить об одной картине — об «Аталанте». Молодому Жану Виго был дан на пять дней павильон, никакой современной на тот момент кинотехники у него не было. Но было стремление обратиться к людям с высокими мыслями и с высокими чувствами, которые не зависят ни от аппаратуры, ни от финансов. И когда есть замечательная аппаратура и снимается изобразительно хорошо, в подробностях учебный фильм о том, как делать аборт, да еще этой картине дается вторая премия «Святой Анны», я совершенно не понимаю, что происходит.

А у сегодняшних молодых я не вижу никаких устремлений.

Игорь Масленников, *режиссер*

Спасибо, Юлий. «Тени» Кассаветеса вообще снимались на 8-миллиметровые камеры.

Геннадий Поличко, *председатель правления Ассоциации кинообразования и медиапедагогики*

Почему наши зрители так хорошо смотрят американское кино? Да потому что там текст и подтекст абсолютно равны. А наше кино — я имею в виду отечественную классику — всегда отличалось глубоким подтекстом. Нужно учить ребят смотреть кино. И в этом смысле наша Ассоциация сделала очень много. Есть лицейские классы, есть учебники, есть книга Юрия Усова «В мире экранных искусств», готова к изданию еще одна — «Киноязык, объясненный студенту».

Восприятию кино необходимо учить с детства. Сегодня выросло несколько поколений детей, которые не знают отечественной детской киноклассики.

Борис Молочник, *продюсер и гендиректор студии «Голос»*

Самый великий режиссер ничего никогда в жизни не сделает без квалифицированных специалистов среднего звена. Мы с Виталием Мельниковым снимали «Царевича Алексея» в Польше, для нас была очевидной огромная разница между тем, как умеют работать в Польше, и тем, как работают в России. Сравнение было не в нашу пользу.

В нашем кинопроизводстве происходит абсолютная деградация профессий второго режиссера, ассистентов операторов, ассистентов художников, ассистентов режиссеров, режиссеров-администраторов...

Никита Сергеевич, вы счастливый человек, у вас фантастическая киногруппа. Когда я смотрю ваше кино, я вижу, как качественно работают ваши сотрудники. И это вызывает зависть. Пожалуйста, помогите среднему звену кинопроизводства, чтобы мы опять воспитали ту удивительную, фантастическую школу, которая была в советской стране.

Н.Михалков

Вы сейчас лестно отозвались о нашей группе, но ведь дело в том, что мы этих людей воспитали сами. Они пришли не с улицы. Не потому они появились, что мой папа депутат и автор гимнов (это сейчас так обсуждается и волнует общество). Они появились потому, что есть Леонид Верещагин, генеральный директор студии, есть Саша Яковлев, который работает с нами много лет. Это люди, которые мало того что вкалывают сами — они вокруг себя собрали тех, кто ценит свою профессию.

Сегодня мы работали с американцами, и Леня Верещагин сказал мне: «Никита Сергеевич, мы бы выгнали всех их из нашей студии, они ничего не умеют». Может быть, правда, они не умеют работать в наших условиях, потому что есть чемпионат по бегу, а есть чемпионат мира по бегу в мешках. Мы всю жизнь бегаем в мешках, но в том-то и дело, что каждый в нашей группе дорожит своей должностью, какой бы она ни была. Я всем им сказал: «Братцы, вы занимаетесь любимым делом и должны им дорожить. В противном случае мы в ваших услугах не будем нуждаться». И уже ни партком, ни профком, никто не поможет.

И.Масленников

Все в принципе согласны с тем, что государство обязано, как в иных цивилизованных странах, помогать молодым, обеспечивать выход в свет дебютантов, талантливых людей. Других денег молодой человек поначалу найти не может. И я настаиваю: именно полнометражный дебют. Почему? Потому что короткометражка — это другое искусство. Короткометражный фильм — это удел дипломных работ, но надо, чтобы появлялись полнометражные фильмы, сделанные дебютантами. Обязательно. Мы настаиваем на том, чтобы каждый год минимум две полнометражные картины делались новыми режиссерами. Даже в том случае, если будут провальные варианты, отрицательный опыт — это тоже опыт.

KREMLIN

S CORPORATION

РОССИЯ - ЕВРОПА - США

НАПРАВЛЕНИЕ БИЗНЕСА:

ПОДГОТОВКА И РАЗВИТИЕ КИНОПРОЕКТОВ
ОРГАНИЗАЦИЯ КИНОПРОИЗВОДСТВА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ
ФИНАНСИРОВАНИЕ КИНОПРОЕКТОВ
ОРГАНИЗАЦИЯ КИНОПРОКАТА ЗА РУБЕЖОМ

АФФИЛИРОВАННЫЕ КОМПАНИИ:

КОНЦЕРН КОВСАГ /РОССИЯ/
WHITE EAGLE FILM /USA/
МОТОР ФИЛЬМ ПРОДАКШН /РОССИЯ/
КИНОСФЕРА /РОССИЯ/

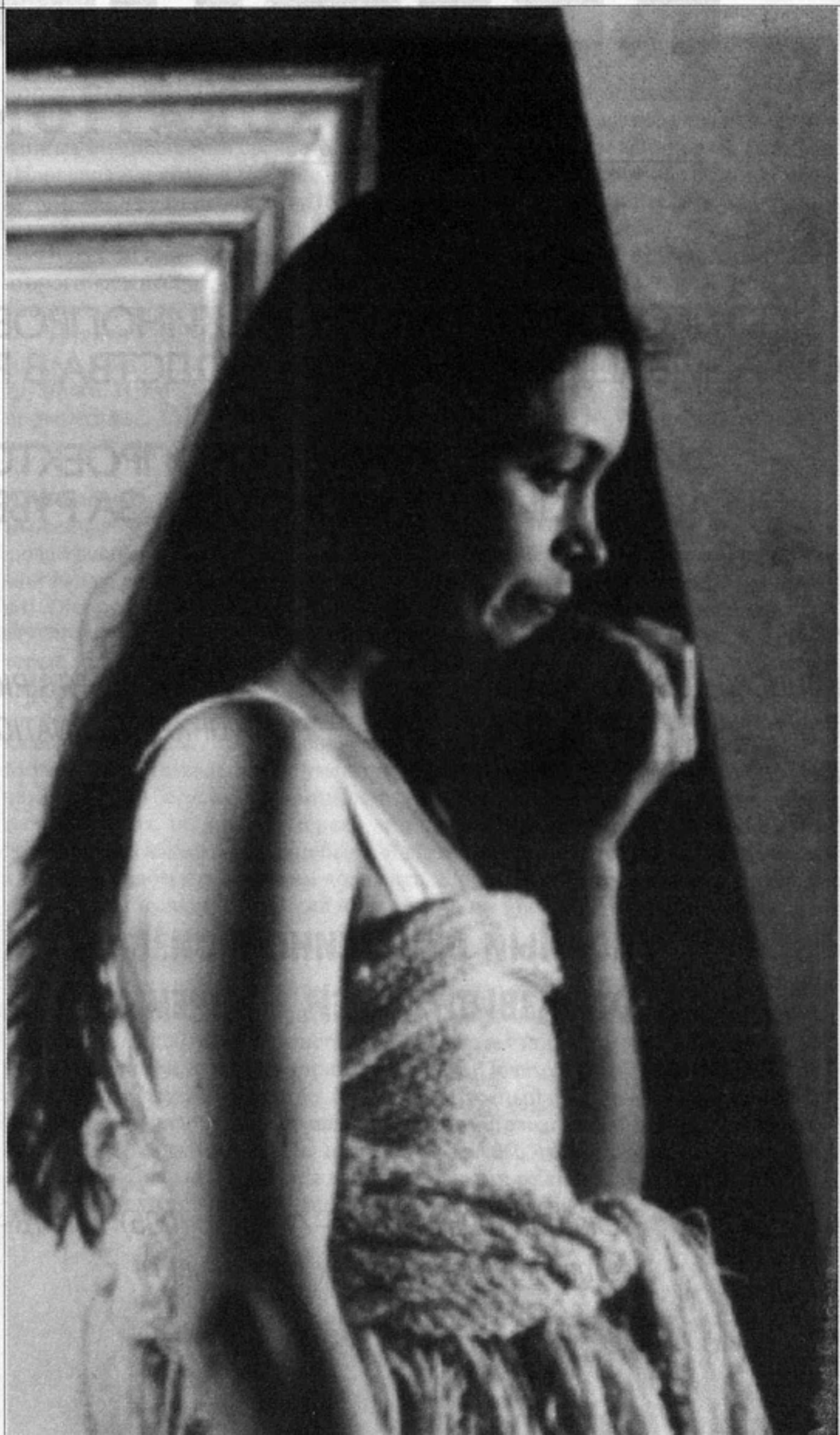
ОФИЦИАЛЬНЫЕ ПАРТНЕРЫ И ДИСТРИБЬЮТОРЫ:

SEVEN ARTS PICTURES /USA/
FIREWORKS INTERNATIONAL /CANADA/

ПОЛНЫЙ ЦИКЛ КИНОПРОИЗВОДСТВА
ОТ РАЗВИТИЯ ИДЕИ ДО ПРЕМЬЕРЫ

телефон (095) 181-16-71, факс (095) 181-18-94,
e-mail kovsag-multiplex @ mtu-net.ru

Р Е П Е Р Т У А Р



«Второстепенные люди»

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Будет жить

1. Путешествие с мертвецом

Почти одновременно вышли к зрителю две комедии — «№ 13» во МХАТе, в смешной и ни на что более не претендующей постановке Владимира Машкова, и «Второстепенные люди» Киры Муратовой, по-своему ничуть не менее забавные. История в обоих случаях рассказывается очень старая: дураки прячут труп.

Собственно, «путешествие с мертвецом», как и все великие сюжеты, сначала трактовалось как трагедия (скажем, в «Старухе» Хармса) и уж только потом как фарс (в гомерически смешном и столь же идиотском фильме Клода Лотнера «Никаких проблем», в начале 70-х попавшем в советский прокат). В российском кино последнего десятилетия, которое сейчас представляется мне в виде одной бесконечной ленты по сценарию Ренаты Литвиновой в постановке Ивана Охлобыстина с Качалиной и Сухановым в главных ролях и с саундтреком «Брата-2», в этом самом российском кино трупов вообще было больше, чем живых, и мертвого больше, чем живого. Штамп всегда мертв, и уж тем более мертв постмодерн — попытка воспроизвести тот же штамп с огромными понтами, в твердой уверенности, что только он и имеет право на существование. На протяжении последних десяти лет мертвые хватали живых. Теперь этот период всевластия мертвечины странным образом кончился (и уж, конечно, не Путину благодаря; к творческому кризису, допустим, Тарантино или Тодоровского-младшего Путин ни-

«Второстепенные люди»
Автор сценария **С.Четвертков** *при участии* **К.Муратовой, Е.Голубенко**
Режиссер **К.Муратова**
Оператор **Г.Карюк**
Художник **Е.Голубенко**
Звукооператор **Е.Турецкий**
В ролях: **Н.Бузько, Жан Даниель, С.Четвертков, Н.Седнев, Уте Кильтер, Ф.Панов, С.Попов, В.Новак и другие**
НАФТО при участии Министерства культуры и искусств Украины, Одесской киностудии, Комитета по культуре Одесской области
Украина
2001

коим образом не причастен). Сегодняшнее российское кино находится в стадии изживания трупаков, а страна — в стадии преодоления перманентного умирания, каковое было ее основным занятием в конце века.

С трупом надо что-то делать, его надо куда-то деть, он не вызывает уже никаких сакральных чувств, не говоря уж об элементарной жалости, он просто мешает. В общем, ситуация трагикомическая. Абсолютно живой фильм Муратовой и не менее живой, хотя и аляповатый спектакль Машкова — как раз об этой ситуации: оба интуитивно, не сговариваясь, фиксируют главное настроение нового времени. Все выглядит тем оптимистичнее, что труп в конце концов оказывается живым.

Вот это меня, собственно, и занимает: что за труп прятали и почему он ожил?

Первая и самая дешевая версия заключается в том, что все это время мы все как с писаной торбой носились с трупом нашей прежней жизни и нашей прежней Родины. Все это надо было куда-то приткнуть, все это висло на нас мертвым грузом, и именно попыткой как-нибудь разобраться с покойником выглядело скучное русское кино 90-х. Мертвеца трахали, раздевали, потрошили, умащали благовониями, закапывали, сажали на трон, укладывали в мавзолей, то есть подвергали примерно тем же взаимоисключающим манипуляциям, что и в спектакле, и в фильме. Но он никуда не девался, и жизнь наша в его присутствии была невозможной, даже когда его запирали в шкаф.

И тут вдруг труп оказался жив и даже не так ужасен, как мы предполагали. То есть когда он воскрес и смог самостоятельно передвигаться, и отпала ужасная необходимость его все время прятать, и рассосалась угроза возмездия за убийство (в которым никто не был виноват — он же сам перекинулся!), мы на радостях так его полюбили, что вполне готовы были воспринять это возвращение как подарок судьбы. И пусть он нас потом будет мучить, как мучил Веру (Н.Бузько) — героиню «Второстепенных людей», ладно, главное, что живой. И лучше пахнуть перегаром, нежели... Живая собака лучше мертвого льва.

Я вовсе не хочу сказать, что у такого самоощущения, зафиксированного двумя умными и веселыми художниками, сугубо социологические причины. Скорее уж сама наша социальная жизнь, так называемая политика, является грубым и приблизительным выражением тех сложных и не вполне осознанных воздушных течений, которые улавливаются только очень чуткими провидцами. Но дорогой покойник воскрес, а как его зовут, уже не столь принципиально. Может, это «совок», а может, просто нормальная жизнь, а может, наоборот, казарменная скука, а может, вообще нечто столь неопределенное, как русский дух. Но именно с этим воскресением в кино начали возвращаться те самые «второстепенные люди», которые были его главными героями в советские годы: экзотические персонажи вроде вампиров, киллеров и коррупционеров давно перекусали, перестреляли и продали друг друга.

Вспомним и о том, кто умирает и кто воскресает в муратовской картине. Умирает — сам по себе какой-то загадочный «новый русский», бывший физрук, которого никак не решался застрелить другой «новый русский». Воскресает — и тоже сам собой, не благодаря, а даже вопреки усилиям прочих персонажей — типичный ordinary man, алкаш, буян и люмпен, чрезвычайно жовиальный, активный и неукротимый малый. Мертвое умерло, живое ожило, и то и другое получилось само. В общем, что-то тягомотное, однообразное и смешное кончилось. Началось что-то другое, еще не совсем понятно что именно. Но даже это смутное начало все-таки лучше, чем выродившийся в самопародию ужас без конца.

2. Маленькая вера

Несколько раз мне приходилось слышать и читать о том, что Муратова впервые в жизни сняла религиозное кино. Боюсь, что это неверно. Наличие в кадре иконок (одна из них — в цветомузыкальной ризе, в доме «нового русского») отнюдь не означает, что внутренний опыт Киры Георгиевны трансформировался в благодать веры. Напротив, квазирелигиозные образы возникают в кадре, когда в картине происходит что-то особенно мерзкое, например, в сцене, где от глав-

ной героини подло прячется ее дружок, на чью помощь она так рассчитывала. Цветомузыкальная икона — сама по себе издевательство и кощунство — появляется в фильме непосредственно перед тем, как другая героиня, теряющая то ли родственника, то ли любовника, пускается в лихой пляс, тоже в порядке аутотерапии...

Я вообще не вижу в фильме ничего особенно благостного: воскресший покойник не перестал быть мерзавцем, нет никаких оснований надеяться, что у героев начнется новая жизнь. Да и более того: если все это время он был живой, значит, происходящее не имело вовсе уж никакого смысла. Герои зря прожили этот день, а зрители — предыдущие десять лет. Но это как раз очень по-муратовски — катарсис без катарсиса, преодоление без веры, финал без выхода. Альбом шизофреника не становится осмысленнее, оттого что в нем появляются вырезки из журнала «Искусство кино». Пение героини — у нее и пластика сломанной заводной куклы — не становится мелодичнее и чище, что выглядит грозной, хотя и смешной отсылкой к финалу «Долгих проводов». Так что главное достоинство муратовской картины, как, впрочем, всех ее лент, — отсутствие каких бы то ни было компромиссов и иллюзий. А религия, судя по высказываниям Муратовой, всегда представлялась ей именно компромиссом, утешением — суррогатом, иными словами. Нет, Муратова по-прежнему не ищет выхода, отметает существование каких-то высших смыслов происходящего и ни от чего не отводит глаз. «Смерти нет», — скажет иной зритель. Не знаю, насколько оптимистичным выглядит подобный вывод при такой-то жизни... Эта жизнь, конечно, временами выглядит милосердной, и Муратова готова этим пользоваться как художник, когда ей нужен эффектный ход. Но сама она не верит ни в какое милосердие. Иное дело, что зритель нуждается хотя бы в иллюзии катарсиса. И режиссер эту иллюзию ему подбрасывает, отчего новый фильм, в отличие от «Трех историй», вроде бы мощнее (и успешнее) проливает бальзам на душу. Но тем циничнее художнический расчет.

Впрочем, я готов согласиться, что в сугубо атеистическом мировоззрении Муратовой, в ее системе ценностей жизнь все-таки лучше смерти. С этим я полностью солидарен, не то бы, конечно, давно помер. По крайней мере, перестал бы писать.

3. Собственно кинокритика

Фильм «Второстепенные люди» очень хорошо снят оператором Геннадием Карюком (эпизод погони за свиньей отличается почти брейгелевской мощью). Все актеры, включая Евгения Голубенко (он же главный художник «Второстепенных людей» и муж режиссера) в крошечной роли сумасшедшего танцора, предельно органичны. Вообще, эстетические комплименты такому режиссеру, как Муратова, — это уже пошлость. Все равно что похвалить Льва Толстого за стиль.

4. Эпилог

Был такой анекдот.

Пьяный водитель катафалка на повороте выронил покойника. Ехавший следом водитель грузовика его переехал и решил, что это он человека сбил. Оттащил труп на стрельбище. Там его не заметили и дополнительно изрешетили. После чего наконец обнаружили и отнесли в медпункт.

Из медпункта через полчаса выходит забрызганный кровью коновал с засученными рукавами и мрачно говорит перепуганным солдатам:

— Будет жить.

Нечто подобное происходит сейчас с бывшим советским кинематографом, бывшей советской империей и бывшими ее гражданами.

Можно, конечно, спросить: жить-то он, положим, будет, но как?

А это уже другой вопрос, господа: не надо портить второстепенным людям их второстепенные праздники.

ЕКАТЕРИНА БАРАБАШ

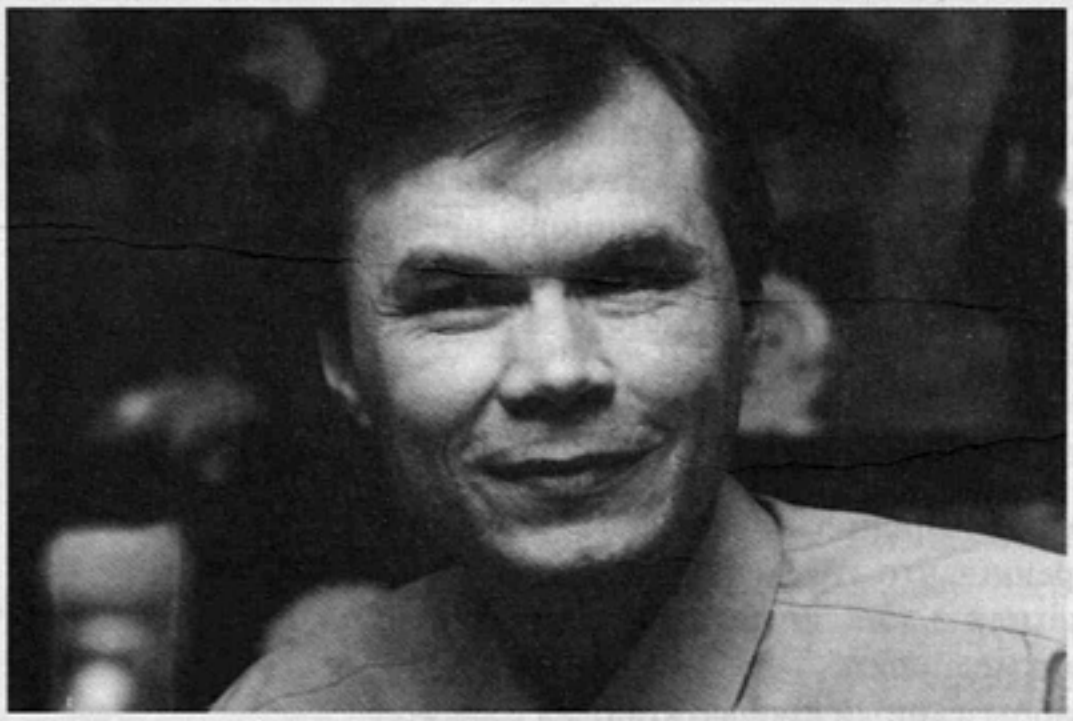
Притяжение земли

Существует мнение, что у каждого художника есть свое, близкое ему художественное пространство, в том смысле, что режиссер, как правило, тяготеет к определенной стилистике и не склонен ее менять. Выход за пределы этого освоенного пространства возможен, но последствия его непредсказуемы. Он может открыть в режиссере новые достоинства, равно как и обнажить его скрытые слабости. Последнее произошло на наших глазах с Эльдаром Рязановым после того, как он покинул обжитую территорию грустной комедии и потянулся к гражданскому пафосу. Рязанов, увы, не одинок.

Карен Шахназаров — один из самых удачливых режиссеров в российском киномире, а роль крупного киночиновника и продюсера этот статус лишь подкрепляет. И тем не менее кажется, что Шахназаров удалился от своей территории, причем уже давно, лет пятнадцать назад. «Мы из джаза», «Зимний вечер в Гаграх», «Курьер» — вот путь, которого ему, по всей вероятности, следовало держаться. Легкая грусть, мягкий юмор, абсолютно жизненные ситуации, негромкий, но внятный гимн доброте, человечности, любви, ладно скроенный крепкий сюжет...

Режиссеру этого показалось мало. «Город Зеро», «Цареубийца», «Сны», «День полнолуния», теперь вот «Яды, или Всемирная история отравлений»... Как автор сложносочиненных кинотекстов, где явь перемешана со снами, а прошлое с настоящим, Шахназаров оказался не равен себе прежнему — реалисту и лирику.

«Яды, или Всемирная история отравлений» переносят публику то в древнюю Персию, то на званый обед к папе Александру VI Борджиа, излагают вкратце невеселую историю жизни приснопамятного Чезаре Борджиа и других известных отравителей прошлого, а также неизвестных отравителей современности. История ко-



«Яды, или Всемирная история отравлений»
Авторы сценария К.Шахназаров, А.Бородянский
Режиссер К.Шахназаров
Оператор В.Климов
Художник Л.Кусакова
Композитор А.Кролл
Звукооператор Г.Мукатаева
в ролях: И.Акрачков, Ж.Дуданова, О.Басилашвили, А.Баширов, Л.Касаткина, О.Тумайкина, А.Панин и другие
«Мосфильм»
Россия
2001

варных злодеяний человечества оборачивается, однако, заурядной бытовой комедией на тему: как сподручнее отравить жену, если она изменяет с соседом прямо у тебя на глазах. Главному герою, молодому артисту Олегу (И.Акрачков), внаглую изменяет жена, дебелая блондинка Катя (Ж.Дуданова). И с кем? С соседом-слесарем (А.Баширов), зашедшим одолжить соль. В баре, куда Олег отправляется, чтобы жестоко напиться, он встречает интеллигентного пенсионера Ивана Петровича (О.Басилашвили), большого знатока ядов и опытного отравителя неверных жен, который вдохновенно раскручивает перед рогатым мужем всемирную историю отравлений, одновременно настойчиво подталкивая несчастного на путь Борджиа. Олег, действительно, попытался отравить Катю, но не получилось — в самый неподходящий момент явилась теща (Л.Касаткина) и помешала. Зато в качестве компенсации герой знакомится с женой коварного слесаря (О.Тумайкина), вспыхивает взаимная страсть, и хэппи энд падает как снег на голову. Ну а на пути к хэппи энду Олег вместе с Иваном Петровичем (то и дело трансформирующимся в папу Александра VI Борджиа) мотается в эпоху Ренессанса для более полного ознакомления с теорией и практикой популярного некогда способа избавления от врагов, соперников и обидчиков.

Парочка Иван Петрович — Олег сильно напоминает булгаковских Воланда с Иванушкой Бездомным. Ассоциация, безусловно, намеренная: взять хотя бы сцену, где эти двое беседуют на скамеечке у Патриарших прудов. Таким образом, сатанинская сущность пенсионера Ивана Петровича, для тех кто сразу не догадался, становится очевидной.

Одно из непременных достоинств картин Шахназарова — отличные актерские работы. «Яды», кажется, первый его фильм, где главные роли достались малоизвестным исполнителям, некоторые из них вообще дебютанты в кино, как, например, И.Акрачков — исполнитель роли Олега. Но — странное дело — в последнем шахназаровском творении даже корифеи из корифеев будто чувствуют себя не в своей тарелке.

Совершенно обескураживающе и совершенно откровенно бледен Олег Басилашвили. Его роль, безусловно, выписана схематично, но будто бы мы не знаем, как Басилашвили умеет импровизировать, придавая образу неожиданный колорит. Не менее скучен в роли Чезаре Борджиа блестящий актер Андрей Панин, страдальчески вращающий сатанинскими глазами... Сочные краски фильма, роскошные костюмы, в кои облачены исторические персонажи, только подчеркивают драматургическую непрописанность и функциональность образов. Единственный, кто, кажется, играет с удовольствием, — это Александр Баширов. Его слесарь-совратитель тщедушен и примитивен, глуп и коварен и при этом по-настоящему смешон, чего не скажешь о других персонажах и ситуациях в фильме, каковые по замыслу должны вызывать в зале взрывы хохота.

В российском кино не так уж много художественных тандемов «сценарист — режиссер». В первую очередь это А.Миндадзе и В.Абдрашитов. Их союз прошел проверку временем, в сознании зрителей они слились в единое целое, и ощущение слаженности этого маленького коллектива с годами только крепнет.

В случае с Бородянским — Шахназаровым такого не скажешь. Первый их совместный опыт в жанре фантасмагории — «Город Зеро» — с определенной натяжкой можно назвать успешным. Драматургу Бородянскому, лирику-комедиографу («Афоня», «Мужчины и женщины», «Дамы приглашают кавалеров», «Инспектор ГАИ», «Мы из джаза», «Зимний вечер в Гаграх»), вероятно, стало скучно в замкнутом лирическом мире, он дерзновенно отбросил все свои прежние драматургические наработки, взялся за новые. Сатирическая фантасмагория «Город Зеро», снятая и показанная в самый разгар перестройки, в момент «отречения от старого мира», когда с грохотом рушились кумиры, а всю нашу послереволюционную историю попытались объявить несостоявшейся, прозвучала в общем перестроечном хоре не громкой, но и не фальшивой нотой. Общественно-политическая подоплека картины вышла на первый план. В те годы зрителям именно это и было нужно.

Но в «Городе Зеро» уже обнаруживались серьезные драматургические провалы. Фабульный стержень просто не выдерживал безудержного наплыва посторонних сюжетных линий. В «Снах» провидчески-сатирический пафос схо-

дил на нет, даже не успев заявить о себе, — слишком уж авторы увлекались сюжетной путаницей, гротесковыми пируэтами, навязчивым вмешательством случайных персонажей. Драматургическая слабость «Ядов» как последней части фантасмагорического цикла еще более очевидна. Механически перемешав коммунальные разборки и пышные «исторические картины», авторы фильма не удосужились даже придумать развязку современной истории. О том, что никто никого в итоге не отравил, скороговоркой сообщается в закадровом тексте непосредственно перед финальными титрами.

Между «Снами» и «Ядами» был еще один наиболее удавшийся авторам фильм-лабиринт «День полнолуния». Отечественной критикой он был встречен прохладно, но получил внушительное количество наград за границей. Хотя, казалось бы, должно было быть наоборот — российский зритель не шибко избалован подобного рода драматургической и режиссерской «экзотикой», а на Западе картины такой структуры весьма распространены. Отсутствие единого сюжета и линейного нарратива, цепь коротких эпизодов, связанных между собой скрытой логикой, — отнюдь не новаторство. Все это давно освоено мировым кинематографом, западные режиссеры и сейчас благосклонно относятся к подобным играм.

Иногда у Шахназарова с Бородянским получается лучше, иногда хуже, но главную проблему решить все-таки не удается. Художественная условность, игра не обретают экранную органику, выдают искусственность, надуманность замысла. Возможно, дело в том, что Шахназаров слишком привязан к советским стандартам режиссуры. Причем в данном случае в слово «советские» не надо вкладывать никакого негативного смысла. Советское кино, если отбросить феномен Тарковского, Германа, Иоселиани, Абуладзе и немногих других, было строго каноничным. Любая идея сублимировалась в художественное произведение по четким художественным лекалам. Режиссерский замысел реализовывался реалистическими средствами — «как в жизни». Легкая жанровая условность не мешала этой главной установке ни в «Мы из джаза», ни в «Зимнем вечере в Гаграх», ни в «Курьере». Шахназаров качественно делал добрые сказки, произрастающие на реалистической почве. Нравственные приоритеты были четко обозначены. Возможности зрительского восприятия правильно просчитаны. Картины не вызывали профессионального ажиотажа у критиков, но, как правило, воспринимались благожелательно и сочувственно. Хорошие люди, плохие люди, хорошие в конце концов побеждают, легкая грусть и мягкий юмор плюс хорошие актеры, которым есть что играть. Таков рецепт лучших картин раннего Шахназарова.

Ступив на новую стезю, Шахназаров явно утратил связь с питавшей его поэтикой советского кинореализма. И пока что это не принесло ему очевидного успеха. Но, может быть, все еще в будущем. А сейчас Шахназаров просто переживает свой собственный «день полнолуния», когда душа тоскует, рвется неизвестно куда и даже самые спокойные и прагматичные люди начинают совершать непредсказуемые поступки?

ВИКТОР МАТИЗЕН

Жанр как лучший враг реализма

Владимир Богомолов останется в истории российского кино не только как писатель, чьи повести послужили основой «Иванова детства» Андрея Тарковского и «Зоси» Михаила Богина, но и как гроза режиссеров, пытавшихся экранизировать его единственный роман. История о том, как Богомолов «прикрыл» фильм Витаутаса Жалакявичюса «Момент истины», до сих пор будоражит умы кинематографистов, не привыкших к столь жесткому отстаиванию авторских прав. Однако я не удивился бы, если бы узнал, что писатель, снявший свое имя с титров белорусско-российского «В августе 44-го...», теперь жалеет о том, что в свое время воспрепятствовал литовскому режиссеру, — в советские времена, когда использование армии в батальных сценах не отягощало смету, картина почти наверняка получилась бы более масштабной.

Написанный в 1974 году и мгновенно ставший сверхпопулярным роман «Момент истины» («В августе 44-го...») тогда же вызвал неоднозначную реакцию, поскольку был воспринят — одними с одобрением, другими с негодованием — как оправдание и героизация деятельности чекистов во время Великой Отечественной войны. Те, кто побывал на передовой, обычно не любили особистов, к которым относили смершевцев (от слов «*смер*ть *ш*пионам»), считая их тыловыми крысами, нагнетавшими подозрительность и страх. Особенно боялся и ненавидел энкавэдэшников командный состав действующей армии: во-первых, памятны были страшные предвоенные репрессии, а во-вторых, армейская табель о рангах не соответствовала номенклатуре Комиссариата внутренних дел и какой-нибудь капитан с фиолетовым околышем мог запросто вызвать на допрос комполка. Характерен в этом смысле фильм ветерана Петра Тодоровского «Анкор, еще ан-

«В августе 44-го...»

Режиссер **М.Пташук**
Оператор **В.Спорышков**
Художник **В.Дементьев** при участии **А.Чертовича**
Композитор **А.Градский**
Звукооператор **И.Майоров**
В ролях: **Е.Миронов, В.Галкин, Ю.Колокольников, А.Петренко, А.Феклистов, А.Балуев, Б.Тышкевич, К.Грушка, В.Семаго, Ю.Цурило, Р.Чхиквадзе и другие**
«Беларусьфильм», ИВИТОС, Министерство культуры и печати РБ при участии Госкино РФ
Белоруссия — Россия
2000

кор!», где персонажи из НКВД изображены с нескрываемым презрением, а катарсис картины приходится на эпизод, где боевой офицер-полковник избивает особиста-майора, который отдал под суд его ординарца.

Богомолов об этой нелюбви армейцев к НКВД, разумеется, знал, и многое сделал для того, чтобы реабилитировать СМЕРШ в общественном мнении. Один из героев романа как раз и сетует на то, что армия считает, будто смершевцы из НКВД, а НКВД — будто они армейские[1]. Не случайно и то, что в романе фронтовая и прифронтовая зоны кишат шпионами в форме офицеров Советской Армии с мастерски подделанными документами (что полностью оправдывает существование органов безопасности и их крайнюю бдительность-подозрительность по отношению к людям в армейской форме). Здесь роман Богомолова неявно направлен против либеральных романов предшествующего десятилетия, вроде «Живых и мертвых» К.Симонова, с их инвариантной темой доверия к людям. Вдобавок к этому ребята из СМЕРШа не просто симпатяги, но и выполняют чрезвычайно важное задание — накануне нашего наступления вылавливают разведывательную группу немцев, которая информировала командование вермахта о передвижениях наших войск и могла подставить под удар готовящееся наступление. И, наконец, в назидание всем ненавистникам СМЕРШа Богомолов вывел фигуру бывшего фронтовика (помощника коменданта города), презирающего контрразведчиков и гибнущего, вследствие того что не внял их предупреждениям.

Стендаль писал, что романист похож на человека, который с зеркалом в руках бредет по проезжей дороге. С этой точки зрения экранизатор смахивает на обладателя кинокамеры, который листает книгу, иногда запечатлевая нужные ему сцены. При том, что путеводной нитью богомоловского романа является «гонка преследования», он дает обширную картину прифронтовой жизни с разных точек зрения. Имитированные документы (всевозможные донесения и шифротелеграммы командования) дополняются рассказом «от автора» и внутренними монологами героев от первого и третьего лица, куда вплетено множество наблюдений, причем чисто литературная изощренность, «структуральность» этой композиции была в тот момент беспрецедентной для советской литературы с ее «противоформалистской» направленностью и приматом содержания над формой. В фильме М.Пташука «В августе 44-го...» документальный фон сведен к минимуму, авторский голос отсутствует, внутренний монолог, и то весьма урезанный, оставлен только капитану Алехину, а все прочие персонажи показаны исключительно внешне. Весь сложный контекст действия, все косвенные полемические интенции романа не просто оставлены за кадром (закадровое пространство может быть значимым, если оно сообщается с внутрикадровым), но отсечены от фильма. Ссылки на это отсеченное содержание отсутствуют. Режиссер, по сути, ограничился тем, что выдернул из романа его сюжетный ствол и обрубил практически все ветки, так что сравнительно с книгой фильм оставляет впечатление узости и слабой мотивированности.

Но это лишь в том случае, если специально заниматься сравнением. Сам просмотр к этому не располагает, поскольку картина держит в напряжении даже при том, что хорошо помнишь, как движется и чем кончается сюжет. Напряжение это поддерживается классическим часовым механизмом — если три человека за 24 часа не найдут иголку в стоге сена, то есть немецкую разведгруппу в белорусских лесах, то на всю чекистскую вертикаль, задействованную в сыскной операции, обрушится гнев самого что ни на есть Верховного главнокомандующего (Р.Чхиквадзе). Действие, подталкиваемое этой взведенной пружиной, кратчайшим путем летит от завязки к развязке, что вполне кинематографично, хотя совсем не соответствует роману, построение которого больше напоминает телесериал с регулярными перебивками и замедлениями главного действия, причем часто в самых интересных местах. Достаточно заметить, что почти вся

[1] Условное разделение сотрудников органов безопасности на тех, кто боролся против внешней угрозы, и тех, кто боролся против внутренней (в том числе против свободомыслия и диссидентства), на разведчиков и контрразведчиков, еще раз дало себя знать в начале 90-х, когда общественная неприязнь к КГБ достигла апогея.

третья, заключительная его глава, занимающая сто страниц из четырехсот, посвящена одному-единственному короткому эпизоду проверки документов и последовавшей схватки, в реальном измерении занявшему едва ли больше десяти минут. Так что время чтения здесь на порядок (!) больше времени действия. Эффект достигается тем, что эпизод разложен на шесть прерывающих одна другую линий (точек зрения), каждая из которых при этом разбивается на фрагменты (9 фрагментов — оперативные документы, 6 — автор, 4 — помощник коменданта, 4 — Алехин, 4 — Таманцев, 1 — Блинов). Однако «принцип дополнительности» в межсемиотических переводах (типа «литература → кино») исключений не знает, и сохранение этих литературно-повествовательных линий при телеэкранизации увело бы ее от первоисточника так же далеко, как киноэкранизацию, где сцена задержания не дольше, а короче, нежели в реальности. Хотя, разумеется, можно себе помыслить такую режиссуру, в которой эти десять минут реального времени растянутся на полтора часа фильма или даже несколько последних фильмов сериала.

Что касается персонажей картины, то они обнаруживают явные и подчас удивительные черты сходства с персонажами романа. Очень хорош Евгений Миронов, филигранно сыгравший умного Алехина, который «косит» под простака. Типажен Владислав Галкин — жесткий «волкодав» Таманцев. Юрию Колокольникову в роли новичка Блинова играть особенно нечего, но картину он не портит. Вполне достоверны начальственные лица в исполнении Александра Феклистова, Алексея Петренко и Юрия Цурило, запоминается Александр Балуев в практически бессловесной роли Мищенко, уместен в образе штабного офицера продюсер фильма Владимир Семаго и очень кстати оказались две польские актрисы Каролина Грушка и Беата Тышкевич, занятые в маленьких эпизодах. Здесь стоит процитировать роман: «Как и большинство пожилых поляков, пани Гролинская неплохо говорила по-русски, причем отвечала без пауз и обдумывания, держалась с достоинством и привычным кокетством... Лицо у нее было горделивое, тонкое и приятное». Нечего и говорить, насколько хорошо Тышкевич отвечает этому описанию героини.

Хотя действие романа происходит в западной части Белоруссии, которая с 1920 по 1939 год была польской, с 1939 по 1941 год советской, а с 1941 по 1944 год — немецкой, и фашисты с коммунистами были для ее жителей в той же мере оккупантами, что и освободителями, Богомолов этого тонкого обстоятельства практически не касается — то ли по цензурным соображениям, то ли потому, что его авторская позиция в значительной мере подчинена позициям протагонистов, то ли в силу личностных психологических установок. *Личная* позиция Михаила Пташука в некотором смысле более объективна, чем позиция Владимира Богомолова. Скажем, в книге лишь вскользь упоминается о том, как реагирует на гибель своего возлюбленного (местного жителя и немецкого агента Павловского) женщина, из дома которой он только что вышел, тогда как режиссер выносит ее рыдания на первый план, давая зрителю прочувствовать весь ужас мгновенного перехода из жизни в смерть, хотя в жанровом кино вызывать сочувствие к антагонистам не принято. Поэтому если белорус Пташук не обращает внимания на специфическую атмосферу места действия, то лишь потому, что смотрит на действительность сквозь призму жанра (его можно без особых потерь обозначить как шпионский экшн-детектив), общим правилом которого является пренебрежение контекстом.

Превращение тематического кино в жанровое — процесс, советскому кинематографу хорошо известный. Начался он в конце 60-х с военно-революционных фильмов, которые по причине давности событий и смерти большинства очевидцев стали вырождаться раньше других. Жанровизация (вестернизация) продлила им жизнь в виде истернов («Белое солнце пустыни», «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Седьмая пуля»). В 80-е годы в очередь на прививку выстроились собственно военные фильмы (так что срок жизни тематического кино примерно сорок лет), но в 1986 году тематическому планированию да и самой советской власти в кино фактически пришел конец, в результате чего тематические (заказные) фильмы просто вымерли как класс. В Белоруссии же стереотипы, унаследованные от советской власти, по-прежнему актуальны, и, как мы видим на примере разбираемой картины, процесс дошел до своего логиче-

ского конца. Теперь остается вспомнить, кто был первым вестернизатором советского кино, чтобы высказать предположение, почему Владимир Богомолов «прикрыл» фильм Витаутаса Жалакявичюса, снявшего вестерн на горячем послевоенном материале («Никто не хотел умирать»), причем хронотопически (по времени и месту действия) весьма близком к тому, на котором писатель построил свою книгу[2], и не захотел, чтобы его имя ассоциировалось с картиной Михаила Пташука: Богомолов, похоже, протестовал против жанровизации своего романа и национального искажения своих идейных позиций.

Втискивание реалистического[3] литературного произведения в жанровые рамки не только уничтожает контекст, но существенно сказывается на мотивированности действия. В отличие от жанрового повествования, где работает логика иллюзии, повествование реалистическое требует достаточно развитых мотивировок. Здесь нельзя оправдаться формулой классика: «Гамлет медлит потому, что так нужно трагедии» или, в современном варианте: «Если бы все было по правде, кина бы не было». Но романные пояснения общего характера содержатся в авторской речи, а частные, касающиеся героев, — в их внутренней речи. Все это при экранизации редуцируется, если остается вообще, а перевод пояснений в ненарочитый диалог весьма труден и сценаристами почти не практикуется, в их обращении с известными текстами действует правило «сокращай, но не дописывай». Мотивировки романа «Момент истины» не безупречны, но весьма обстоятельны — автор озабочен тем, чтобы ему верили, и потому предполагает и старается предупредить читательские сомнения. В фильме «В августе 44-го...» объяснений почти нет — все строится в расчете на то, что зритель, захваченный следующей сценой, просто-напросто не успеет обдумать предыдущую. Чтобы объяснить поведение одного только помощника коменданта, не доверяющего контрразведчикам и, как следствие, доверяющего врагам[4], романист тратит не один десяток страниц, а в фильме персонаж ведет себя просто непонятно[5]. То же касается и действий капитана Алехина — зритель еще не успел задуматься над вопросом, зачем ему в условиях крайнего дефицита времени изучать документы тройки офицеров, если можно почти сразу же предложить им показать заплечные мешки, а уже начинается стрельба. И снимает все вопросы. Сюжет так и остается неразъясненным. Даже при всем самодурстве вождя срывать погоны с людей, которые за сутки не нашли пресловутой иголки в стоге сена, по меньшей мере нецелесообразно. Не так уж трудно смекнуть, что их преемники в аналогичной ситуации просто не доложат главнокомандующему о существовании вражеской рации в тылу и тем застрахуют себя от кары на случай, если немецких шпионов не поймают. Делая допуск на собственное неведение, можно предположить, что подобные вопросы появляются лишь у тех, кто не работал в контрразведке, но таких большинство, и им неплохо было бы разъяснить, что к чему. Но режиссер равнодушен к таким мелочам, он делает ставку на жанр, активно использует саспенс и в конце концов добивается успеха. Зрительского, по крайней мере.

---

[2] Любопытно, что Жалакявичюс допустил ту же погрешность против жанра, что и Пташук, внезапно обратив зрительское сочувствие на «врага», который, умирая, шепчет герою: «Ты не знаешь, какая боль... не знаешь...» Таким образом, национальное чувство в обоих режиссерах пересилило не только жанровое, но также идеологическое.

[3] Реализм здесь понимается в узком смысле — не как соответствие исторической действительности, а как обусловленность действия. Что касается реальности, то в данной статье принципиально отсутствуют отсылки к фактам, а речь идет о мнениях и артефактах. Тематическое советское кино реалистическим в широком смысле и не является — оно по сути своей идеологично и мифологично.

[4] У Шекспира наоборот: доверие к Яго влечет недоверие к Дездемоне.

[5] Жанровое кино обычно заменяет мотивированность поведения его функциональностью. Бессмысленно спрашивать, почему в вестерне индейцы нападают на белых, ибо ответ («это их художественная функция») не лежит в плоскости действия. В российском кино, которое постоянно болтается между реализмом и жанром, поведение героев с имманентной точки зрения подчас дурно противоречиво, а с внеположной — обусловлено режиссерскими командами.

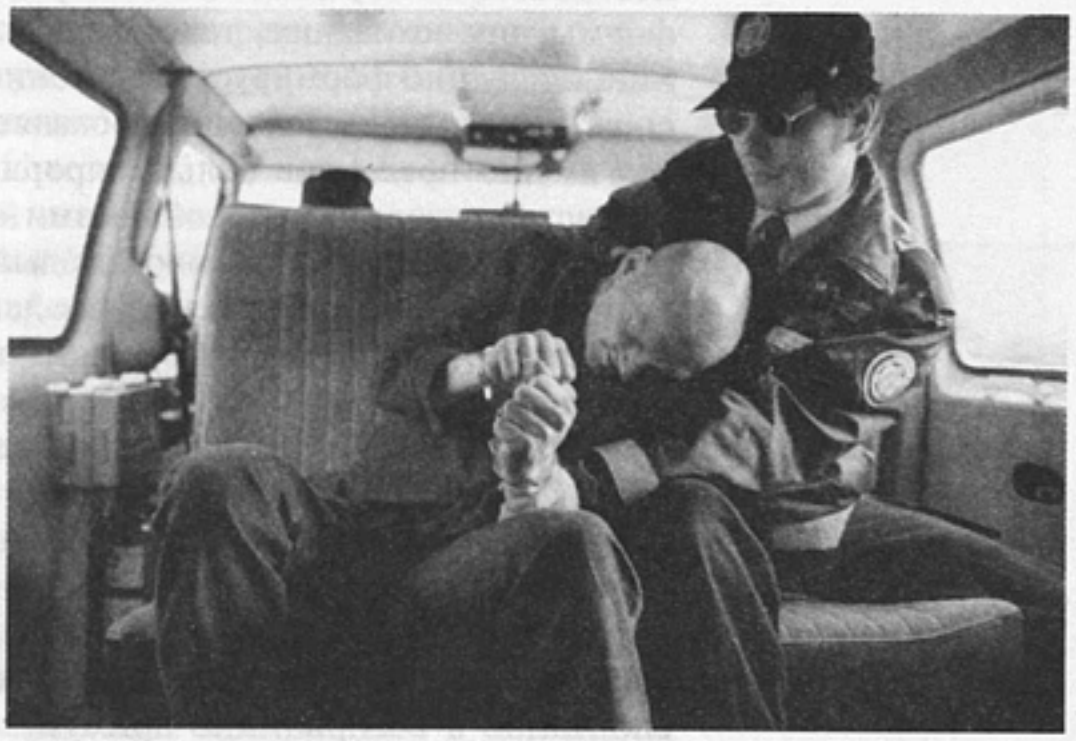
Агентство «Интерсинема» провело в Москве ретроспективу фильмов исландского режиссера Фридрика Тора Фридрикссона, занявшего в последнее десятилетие место в списке культовых фигур европейского арт-кино. Журнал писал о Фридрикссоне в № 1 за 1998 год (см. диалог В.Левашова и С.Кузнецова «Под деревом гинко»). В этом номере мы публикуем рецензию на его новую картину, а также на купленный для российского проката фильм «101 Рейкьявик» Бальтазара Кормакура, одного из самых ярких исландских актеров и театральных режиссеров, дебютировавшего в кино. «Рейкьявик», молодежный хит сезона, представленный в Московском Киноцентре «под занавес» исландской программы, усилил эффект присутствия Исландии в новом европейском кино.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Безумная прозрачность пространства

Исландец Фридрик Тор Фридриксон на московской премьере своего фильма «Ангелы вселенной» сказал, что все его картины представляют собой могильные надгробия. Действительно, некоторые из них ставят смерть эпилогом, другим она служит началом, и каждое остается памятью об эфире жизни, рассеявшемся в мировом пространстве. «Ангелов вселенной» режиссер снял по роману своего друга Эйнара Гудмундссона, в основу его легла личная трагедия писателя, брат которого сошел с ума и покончил с собой.

Пол, сын таксиста, обладающий художественными наклонностями, упражняется на ударной установке и пишет душераздирающие картины, сравнивает себя с героями Шекспира и гениальным безумцем Ван Гогом. В начало фильма вплетена его любовная история с дамой, принадлежащей к другой социальной среде. Разрыв изображен серией коротких событий. Затем мы видим, как герой тоскует, бесится и галлюцинирует. И вот он уже за гранью того, что называют психической нормой. С этого момента все, что было раньше, остается в другой жизни. Мир застывает, события повторяются. Пребывание в психбольнице, истории новых друзей, возвращение домой, мучения



«Ангелы вселенной»
(Angeles In The Universe)
Автор сценария **Эйнар Гудмундссон**
Режиссер **Фридрик Тор Фридрикссон**
Оператор **Йон Стейнар Рагнарссон**
Композитор **Хильмар Орн Хильмарссон**
В ролях: **Бальтазар Кормакур, Бьёрн Йорундур Фридбьёрнссон, Дорфи Херманссон, Хильмер Снаер Гуднассон, Ингвар Е.Сигурссон**
Icelandic Film Corporation
Исландия
2000

родных, очередной нервный срыв, снова психушка и снова иллюзия душевной нормализации. Прогулки со странными приятелями, случайный конфликт с мерзавцами, отобравшими гамбургер, купленный на последние деньги. Возвращение в унылую многоэтажку, служащую убежищем для реабилитирующихся, метания среди голых стен и предсмертная траектория движения. Не героя, а камеры, замещающей героя. Вот она, уловка: субъективная картина и объективность происходящего даны как одно и то же, и мы тем самым помещены внутрь безумия. Камера захватывает в объектив путь до балкона и тормозит у перил. А потом, то ли почти сразу, то ли спустя неопределенно долгое время, продвигается еще вперед, чтобы показать то, что осталось от Пола, лежащего там внизу, на асфальте. То, что увидено вместе с нами взглядом, который прежде принадлежал самому герою. И это значит, что субстанция его взгляда уже испарилась из картины видимого нами мира. Подъезжает «скорая», тело тает, и остается только красное пятно на земле. Затем еще прежний дом героя, видимый сквозь его исчезающую тень. Спальня родителей, мать, внезапно извлеченная из сновидений, чтобы встретить пустоту там, где предчувствовала встречать сына. И панорама с птичьего полета над кварталами Рейкьявика под заключительный закадровый текст.

Эта панорама срифмована с начальным спуском безличного источника зрения, сквозь который впервые открывается картина предстоящих событий. И вместе эти панорамы — вполне традиционный способ войти и выйти из повествования. Самый общий и, по сути, самый банальный. В «Ангелах» нас не ждет ничего нового, ничего из всего того, что мы привыкли ожидать в качестве авторского оправдания за изъятое из жизни время. Только типичное северное кино, неторопливый и немногословный рассказ. Что, собственно говоря, может быть банальнее: непризнанный художник, трагическая любовь, сумасшествие и самоубийство — один романтический канон. Но сюжет сведен к пунктирной последовательности фактических событий, к истории, минимальность которой скрашена лишь тонким сумрачным остроумием отдельных эпизодов и не исчезающей «акустикой» окружающего пространства. Повествовательной плотности достаточно, но не более того. При этом пространства всегда больше, чем объема происходящих событий. И это самое важное, потому что у Фридрикссона такое пространство есть среда, из которой возникает, получает силы история. И в то время как мы натренированно реагируем на динамику зримой формы, происходящее, такое вещественное в огромном экранном изображении, послушно формируется давлением окружающей пустоты. А вся экономия событийного вещества лишь добавляет избыток невидимой доминанте. Режиссер вместо предметов больше прорисовывает пустоту между ними — в пространстве, зазоры между событиями — во времени, и картина его выглядит как своего рода негатив. И только твердый навык «позитивного» зрения не дает нам возможность вовремя отмечать все легкие странности, все то, что можно счесть обычным «поэтизмом», придающим обобщенное звучание частной человеческой трагедии.

Однако никакой такой поэтичности в этой истории нет, а эффект ее прямо возникает из «обратной перспективы» фридрикссоновского пространства. Позитивная, «нормальная» его часть составляет здесь малую долю образного объема. Остаточный контур обычной жизни легко рвется на части и расходится в туман, а тот — в прозрачность ничто. Мы то и дело вступаем в эту пограничную зону, оказываемся свидетелями возникающих и пропадающих призраков. Всего, что спонтанно и беспричинно приходит «оттуда» и уходит «туда». Иисус, являющийся галлюцинирующему Полу, — такая же фигура границы, как и сам Пол, исчезающий из пространства жизни, как и пациенты клиники, растворяющиеся в воздухе в конце очередного эпизода, наконец, как где-то за кадром добровольно уходящий из жизни лучший друг героя, благополучный дантист. Тот самый, единственный, кто навещает Пола в больнице и объясняет ему, что сумасшествие разлито везде, отнюдь не только в больничных стенах.

В этом мире отсутствует причинность, да и нет в ней нужды, поскольку единственной причиной всего, его источником и конечным пунктом, который везде, служит само пустое холодное пространство. Невозможно сказать, что Пол сошел с ума от несчастной любви, можно только думать, что этой любви

случилось стать гранью, на которой он потерял равновесие и стал медленно выпадать «за кадр», из поля видимости. Но что мы отчетливо видим, так это добросовестно воспроизведенные симптомы параноидальной шизофрении, причины возникновения которой неведомы никому из специалистов. А также жестокое равнодушие к пациентам в клинике и лицемерие демократического стандарта терпимости, который служит обществу лучшим из имеющихся, но все равно суррогатом любви. На следующий день после московской премьеры в чате, устроенном на weekend.ru, Фридрикссон говорил об этом как об идеологии фильма: «Никогда нет причины для сумасшествия... Шизофрения — это не рак, это нечто, что вычеркивает вас из общества... Общество боится шизофрении, потому что не понимает ее. Общество не сочувствует сумасшедшим. Люди сочувствуют только больным, которых можно вылечить... Общество просто старается найти новые лекарства, которые позволили бы персоналу легче обращаться с сумасшедшими, заставили бы сумасшедших просто спать и спать целыми днями». И тут же, оборачивая собственное суждение, режиссер заявил, что «один способ освободиться — это напиться, использовать наркотики, но абсолютный выход из общества — использовать сумасшествие», и он вернее, поскольку безумие не надо даже искать вовне, оно «таится в ваших генах».

Во всех случаях негативной (на сей раз в буквальном смысле) точкой отсчета режиссеру служит общество. В «Ангелах вселенной», пожалуй, впервые у Фридрикссона об этом говорится прямо, устами самих героев. Вообще, многое, что прежде было смещено к периферии, в последней картине вдвинуто в центр. И возникает что-то реально безумное, а не просто история о безумии. Мы что, решили, что сумасшедшие — это ангелы? Тогда, может быть, действительно один из них Гитлер, а другой написал за The Beatles все их песни? Нет же, прямо наоборот, они называют себя ангелами как раз по причине сумасшествия. И это элементарный факт, вульгарная симптоматика заболевания. И те призраки, что в прежних фильмах Фридрикссона являлись по ночам или были духами дикой природы, теперь помещены в дурдом. И это мертвая правда «позитивного изображения», реальной жизни. Здесь, внутри нее это так, только так... Но только что это за пустота, в которую все они уходят, которая лишает достаточности, радостного избытка мир, отнимает дыхание у его жителей?

Две правды вместе — это может ощутить только стоящий у черты. Тот безумный, что видит по обе стороны и может нас об увиденном известить. Мы ведь помним, как это у другого друга ангелов, у Вендерса: «Мы не весть, мы — вестники». Те, чья психика мерцает от нормы к патологии, кого Фридрикссон отправляет гулять по улицам города, заводит к президенту, кому устраивает упоительный ужин в дорогом ресторане. И те тоже, что заперты в четырех стенах психушки, кому отказано во всеобщей человеческой жизни.

Кстати, заметили ли вы, что все они непрестанно курят (привет Джармушу с его «дымком»)? Курение, как знают психологи, компенсирует потери дыхания, и фридрикссоновские ангелы, выкурив одну сигарету, хватаются за другую — чтобы не выпасть из мира, стабилизировать видимую форму, остаться в теле. Или, может быть, это просто характерная привычка исландцев, только банальный этнографический факт... Банальность — самое надежное укрытие невероятного, так же как явственное взгляду — лучшая защита незримого. А смерть только ложно четкий знак, дающий возможность поделить мир на несоединимые части. Но как только этот странный исландец подставляет на место четкости смерти сумрачную переходность безумия, мир становится единым, а все резоны обыденного сознания рисуются скорлупкой-суденышком в океанском просторе. И тогда взгляд, как воздушный шарик, отлетает к небесам, вмещая все, что есть во вселенной, видимое и невидимое, то, о чем не может быть слов и что не способно удерживаться в оболочке образов. Прозрачное спокойствие и темное безумие.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Слава Богу, пятница!

«101 Рейкьявик» ***(101 Reykjavik)***
По роману Хольгримура Хелгассона
Автор сценария и режиссер **Бальтазар Кормакур**
Оператор **Петер Стейгер**
Композиторы **Дамон Олбарн, Эйнар Орн Бенедиктссон**
В ролях: **Хильмар Снаер Гуднассон, Виктория Абриль, Ханна Мария Карлсдоттир, Бальтазар Кормакур и другие**
101 Ltd., Filmhuset AS, Icelandic Film Fund, Liberator Prod., Troika Entertainment, Zentropa Entertainment
Исландия — Норвегия — Германия — Дания
2000

Виктория Абриль, приехав в Москву, рассказывала, какая прекрасная страна Исландия. «Там нет фабрик, заводов, производства — там такая чистота! — восклицала живущая в грязном Париже актриса. — Ни проблем, ни войн, ничего. И они живут прекрасно: с понедельника по пятницу работают и не думают ни о чем кроме работы. Но с пятницы по воскресенье! О! Тут такое начинается! Они напиваются просто до удивительного состояния и — оп! — в понедельник опять ни о чем не помнят и идут работать. Мне кажется, это очень здорово. Может быть, поэтому в Исландии умеют уважать людей, принимать их выбор».

Иными словами, Исландия в изложении Абриль оказывается чем-то средним между Европой, где, по расхожему представлению, толком пить не умеют, и Россией, где, напротив, если начинают пить в пятницу, то не могут остановиться к понедельнику. Я, конечно, говорю про мифические Европу и Россию, но ведь и Абриль говорит про мифическую Исландию. И, что даже важнее, именно про такую Исландию снимает свое дебютное кино Бальтазар Кормакур. Правда, как там работают с понедельника по пятницу, не показано, но как пьют по праздникам — вполне. Собственно, внутренний конфликт фильма как раз в том, что герой по имени Хлинур (Хилмер Снаер Гуднассон) хочет пить всю неделю, а работать вообще не хочет. «Пить», конечно, в переносном смысле, то есть ничего не делать, ходить на вечеринки, иметь ни к чему не обязывающие любовные связи и так далее. И все у него идет хорошо, пока не появляется испанка Лола (Виктория Абриль), приехавшая в Исландию к своей подруге Берглинд, матери Хлинура. Когда Хлинур уже собирается в нее влюбиться, выясняется, что она с его матерью — любовницы. Тут надо прекратить пересказ сюжета, тем более что он и так

вмещен в одну фразу на афише: «Что делать, когда любовница твоей матери ждет от тебя ребенка?»

Собственно, на этом рецензию можно было бы закончить, поскольку читатель уже знает, на что он идет: на смешной фильм про красавицу бисексуалку и молодого лоботряса. Сама Абриль считает, что в рассказанной истории есть мораль и скрытый смысл. «История фильма, — объясняла она мне, — это история героя, который хочет быть «ничем», просто ничего не делая. Ему тридцать лет, а он сидит дома с мамой и не хочет ничего больше. Не так уж много стран, где это легко получается. Вы должны быть кем-то, должны быть лучшим, должны быть лучше всех. И комедия, пусть даже черная, должна не просто быть смешной, она еще указывает на возможность уважения».

Авторы, впрочем, предпочитают оставлять эту возможность чистой потенциальностью. Мифическим европейцам этого достаточно — они же не пьют даже по выходным. Им так нравится, как *зажигает* Виктория Абриль, что они спокойно наблюдают, как бездельник и лоботряс Хлинур к концу перековывается. А вот у меня это вызывает легкое чувство разочарования — точно такое же, какое испытывает мифический русский, видящий, что его собутыльник-исландец в понедельник утром, вместо того чтобы бежать за пивом, идет на работу.

Праздники кончились, началась жизнь. В тридцать лет немного поздновато, но лучше поздно, чем никогда. Хлинура надо женить и образумить — и автор последние десять минут занимается этим изо всех сил. Понятно, что его, как и меня, раздражают инфантильные тридцатилетние мальчики, но он так же, как и я, совершенно не может придумать, что с ними делать. Хотелось надеяться, что кино предложит какой-нибудь другой рецепт взросления, кроме мало мотивированного брака, но увы.

Фильм вышел в цикле «Другое кино», но это, конечно, кокетство. Это самое что ни на есть «то кино», то есть европейский молодежный мейнстрим. «Другим» оно становится только потому, что не американское — если бы героя играл какой-нибудь Райан Филипп, а его мать — Энн Хеч (Абриль можно оставить, американцы ее тоже знают), то был бы обычный молодежный мирамаксовский Голливуд. В чем, собственно, нет ничего плохого: во-первых, проверенные рецепты дают гарантированные результаты, во-вторых, на Америку уже надоело смотреть, а Исландия все-таки экзотика. Если бы в России научились снимать такое кино, нам бы это только на пользу пошло.

Но не получается. Европейцам жанровое русское кино неинтересно. Вероятно, потому что герои «Особенностей национальной охоты» никак не могут протрезветь к понедельнику.

П О С Л Е С Л О В И Е

СЕРГЕЙ СИНЯКОВ

Мальчика не было

Солнцезащитные очки — предмет многофункциональный. Один мой сильно пьющий приятель, употребив водки в рабочий полдень, полагался на темные очки, как на мятную жвачку или какое-нибудь особо мощное отбивающее запах средство вроде «антиполицая». Выпив, без очков в редакции не появлялся. Он возился с бумагами, просматривал подшивки. Короче, всеми силами имитировал деловой стиль. Но очки, в силу своей явной неуместности, выдавали моего коллегу с головой. При этом непонятно было, для чего они ему, собственно, нужны. Возможно, для того, чтобы самому не слишком четко различать раздражающие своей цивильной вменяемостью лица коллег. Но, скорее всего, с целью спрятать от окружающих собственные глаза, излучающие лихорадочный блеск (либо, в зависимости от настроения, вселенскую скорбь). В похожих ситуациях страус прячет голову в песок, находя в этом маневре решение всех насущных проблем. Или, если брать шире, решение извечных проклятых вопросов. Что есть иллюзия. Крайне опасное заблуждение.

В советские годы рецензию на последний фильм Соловьева да, пожалуй, и на все его творчество в целом, хорошо было бы назвать как-нибудь типа «Мир через солнцезащитные очки». Становясь своего рода фирменной режиссерской фишкой, амулетом на фестивальное и прокатное счастье, очки перемещаются с носа на нос главных героев соловьевских лент. Возможно, на этот фетиш повлияла тогдашняя рок-эстетика. Это был период популярности Duran Duran, романтики и декаданса, синтезаторов и обильного макияжа, особо продуманных сценических костюмов и темных очков. Воплощением «новой волны» во второй половине 80-х стала группа «Кино», но соприкоснулись с ней все, в том числе и почитаемый Соловьевым «Аквариум». После рокеры подключились к новым веяниям, ушли к Айзеншписам, в упертую гастрольно-коммерческую

Дискуссия продолжает разговор о фильме Сергея Соловьева «Нежный возраст», начатый статьей Зары Абдуллаевой «Луна для пасынков судьбы» (см. «Искусство кино», 2001, № 2).

деятельность и в работу над новыми образами. Сергей Александрович остался при очках и при ностальгической привязанности к тогдашнему ироническому барокко, в свое время навсегда совратившему режиссера лирических фильмов о пионерской любви. Пионерия тоже никуда не делась, но о ней позже.

Темные очки периодически надевает Бананан-Бугаев. В условиях зимнего ландшафта советского курортного города они смотрятся не меньшим вызовом, чем трогательная серьга-фотография в ухе. Темные очки не снимает негр Витя. Что уж говорить о демоническом вестнике перемен Цое, который появляется лишь в эпизоде, но в эпизоде программном, предельно значимом. На нем, естественно, темные очки. В «Черной розе — эмблеме печали» их носят все поголовно, от малолетнего отпрыска дворянского рода и юродивого Толика до сурового папы героини Друбич и девочки-ангела, которую сыграла дочь режиссера Анна. В «Нежном возрасте» темные очки примеряет перед зеркалом одержимый детскими комплексами сын Соловьева Дмитрий, и в этом эпизоде он неотличим от мальчика из «Черной розы».

Снимая свою культовую трилогию, Соловьев использовал темные очки, кажется, именно для того, чтобы не видеть цивильно вменяемые лица и преображать в феерический дурдом убогий и скучный пейзаж. Не зря ведь Толик надевает их на ночь, чтобы видеть волшебные сны. Более того, добивается аналогичного эффекта в реальных страшных стенах коммуналки, готовой по-булгаковски превратиться в роскошный абсурдистский чертог. В идеологических фильмах 30—50-х годов инженеры и рабочие проживают в немыслимых с точки зрения прототипов больших и светлых квартирах. Герои соловьевских картин всегда обитают в нечеловечески красивых безумных интерьерах. Они кажутся фантастичными, но на самом деле добиться подобного импрессионистского уюта можно, что называется, в домашних условиях. Стоит только накинуть на торшер шелковый платок, повесить в дверном проеме лист железа, водрузить на вращающуюся виниловую пластинку искусственную пальму. Или просто посмотреть на привычные предметы через новые линзы.

В «Нежном возрасте» очки — это скорее предмет самообороны, метод спрятать скорбную растерянность в глазах и голову в песок.

И еще об одном фетише из обязательного набора, который режиссер предпочитает иметь в кадре со времен «Ста дней после детства». Это, разумеется, пионерский галстук. Соловьев эксплуатирует и развивает его тему с почти гайдаровской убежденностью и страстностью. Красный галстук в его картинах — это такой же безошибочный признак, символ и спутник раннего отрочества, как короткие штанишки и английская няня у Набокова. Кстати, дотошностью и умелостью в воссоздании атмосферы детства, о которой взрослые люди теоретически забывают навсегда, Сергей Александрович лестно близок к классику. Может статься, что все эти трепетные тити-мити, меланхолические прогулки, сбитые коленки, бурление крови, неловкое ухаживание за девочками и мечты о дальних странах не очень-то правдоподобны, но все равно в них веришь и думаешь, что да, так оно приблизительно и было.

В «Ста днях после детства» пионерский галстук используется еще по прямому, естественному назначению. Пионерлагерь, корпуса, побудки, линейки и все такое. В снятой на пьянящем гребне общественных свобод «Черной розе» — уже постмодернизм. Юный герой повязывает галстук накануне торжественного приема в нахимовцы. Галстук как патетический символ невинности прекрасно гармонирует со Сталиным, порочными голыми женщинами и духовым оркестром.

В «Нежном возрасте» от патетики не осталось и следа. Галстук используется в исключительно омолаживающих целях (как при съемках немецких порнофильмов с участием побитых жизнью и трудом русских псевдошкольниц). Атрибут пионерии еще сравнительно пристойно смотрится на несовершеннолетней проститутке, но не на крепких тридцатилетних выях главного героя Вани и его друга Дагаева (его сыграл друг Д.Соловьева А.Дагаев). Обретаясь на съемочной площадке среди реальных старшеклассников, давние приятели, несмотря на грим и специфическую игривость в телодвижениях, выглядят все-таки неважно. Как дремучие второгодники со стажем, вычеркнутые за давностью лет из всех реестров, попросту забытые на задней парте родителями и руководством школы. Понятно, что для Соловьева отдать сыну главную роль было вопросом принципиальным, но иногда принципами нелишне и поступиться. Набрать, к примеру, близких к оригиналу талантливых, непосредственных и, что самое главное, настоящих школьников из «Ералаша».

Лирический герой Соловьева при рокерских темных очках и огненном галстуке перемещался из картины в картину, не взрослея ни на год, как Барт Симпсон. В «Нежном возрасте» он попробовал вырасти, шагнув в зрелую жизнь.

Словно компенсируя былые задержки в развитии, лирический герой взрослеет семимильными шагами, причем шаги осуществляются в самых разных направлениях. Это отчасти понятно, поскольку фильм хоть и основан на дневниках Дмитрия Соловьева, но образ главного героя Вани смонтирован из фрагментов биографий как минимум трех прототипов. Коллективный герой напорист и смел, как гребенщиковский Козлодоев в юности, его в дверь, а он в окно. Во время семейной вечеринки он, будучи лет тринадцати, заводит в комнату, в сущности, малознакомую ему сверстницу, водружает на нос волшебные темные очки и предлагает девочке раздеться. Девочка раздевается. С той же ефрейторской беспечной уверенностью друг Дагаев растлит на столе для опытов симпатичную учительницу химии. А она потом будет любить его вечно и навещать в наркологической клинике.

Эти радикальные маневры, включая одноклассницу, которая типа всем дает, сильно напоминают воспаленный школьный фольклор — геройские истории, которые рассказываются в мужском туалете на большой перемене (на уровне «я с Клавдией Петровной был») и иллюстрируются техническими комиксами на стенках. С другой стороны, кто его знает, как там происходит ускоренное развитие в особых школах с уклоном.

Но для того чтобы стать мужчиной, раздеть пионерку под сурдинку семейного торжества недостаточно. И герой, как Лапша из «Однажды в Америке», подается в криминал, потому что надо ведь как-то жить. Кроме того, об этом тоже можно славно рассказать в уборной и написать в дневнике. Остается опять-таки делать сноску на то, что школьник школьнику рознь и что воровская жизнь для обкушавшихся мальчиков из хорошей семей, действительно, чуть ли не единственный путь к аттестату зрелости. Пока сверстники ковыряют в носу, давят угри и трудовыми пчелками роятся у пищевых агрегатов в «Макдоналдсе», ребята посерьезнее угоняют для чеченов машины, получают заказы от коррумпированных милиционеров и перевозят героин.

Но настоящих мужчин делают только в армии. А если фильм претендует на некий панорамный временной срез, то без Чечни не обойтись. В очередной раз раздев повзрослевшую пионерку и вновь потеряв ее, герой, как новый Толстой, вместе с безумным школьным военруком едет на Кавказ. Убеждается, какая война грязь и ужас, и получает контузию гуманитарным грузом по голове. Кажется, именно это плюс последующий неудачный суицидальный опыт и делают его абсолютным мужиком. Который горы сдвинет, за которого любая баба пойдет.

Есть режиссеры, чьи фильмы публика ждет с особым нетерпением. При этом не обязательно от большой любви к творчеству этих людей. Часто, наоборот. Это относится к лентам, допустим, Никиты Михалкова. Практически всякий не окончательно испорченный снобизмом критик желал посмотреть «Сибирского цирюльника», чтобы с гибельным удовольствием разделать его в рецензии. К этому располагала мощнейшая пиаровская кампания, в рамках которой масштабно мыслящий Михалков давал повод политическим обозревателям всерьез обсуждать его шансы на президентских выборах. Соловьев, картину которого тоже ждали очень долго (но ждали из чисто эстетического интереса — просто посмотреть, что он сделает после нескольких лет молчания), пригласил Михалкова продюсировать «Нежный возраст».

Выбор по-своему единственно верный. Умение отслеживать тенденции, всегда быть в курсе новейших веяний и с гибкостью необыкновенной действовать согласно ситуации у клана Михалковых в крови. Никита Сергеевич понимал, что конкретно хотел бы увидеть на экране широкий зритель, а Соловьев (по причине длительного производственного застоя) — не совсем. К тому же Михалкову нельзя отказать в деловых качествах, и можно было надеяться, что взятый им в хозяйские руки «Нежный возраст» дойдет до потребителя, а не сгинет, как канувший в небытие проект соловьевской картины о Полине Виардо.

Пессимизм первых рецензий на фильм оказал свое губительное воздействие. Изначально не ждешь от «Нежного возраста» ничего внятного, зато во время собственно просмотра неожиданно для себя проникаешься сюжетом и теми трепетными нюансами и деталями, которыми может так свободно оперировать в кадре только автор «Ассы» и «Дома под звездным небом». Но обаяния нюан-

сов хватает только на два часа экранного времени. По окончании фильма становится ясно, за что его ругали коллеги.

Чего всегда счастливо избегал космополит Соловьев, так это пафоса, любого, в том числе и патриотического. Если, конечно, не иметь в данном случае в виду эпизоды с остервенелым народником Башировым, в красной сафьяновой рубахе и с топором смущавшим покой дачников в «Доме под звездным небом». Но в «Нежном возрасте» Сергей Александрович, словно советский композитор, получивший втык за ряд идеологически неверных симфоний про Сталина, осознает собственные перегибы и стремится их загладить. В качестве наставника вполне мог выступить продюсер, который русский, и это многое объясняет. Заграница забирает у нас все лучшее — самых красивых пионерок и самое превосходное говно, которое пойдет на производство французских духов. Надо возвращать национальное достояние. Не экскременты, так девочек.

Все у лирического героя в его частном случае получится. Ибо он прекрасен. Волосы уже не спадают мальчишеской челкой на лоб, а модно зачесаны. Алая косынка забыта в гардеробе, а на смену ей пришел строгой расцветки галстук, в каких делают дела мужчины, которым есть что терять. Темные очки сняты и растоптаны, глаза светятся мужеством и наполнены святой верой как в происходящее, так и в завтрашний день. Кто, глядя на Ваню, поверит, что почти двадцать лет ему, как существу в колбе, приходилось оставаться вечным мальчиком, не взрослея ни на день. Может, мальчика-то и не было? Мальчика не было.

ПАВЕЛ ФИНН

Сочинение на вольную тему

Признаюсь, давно ждал, когда же наконец на экране появится Подросток — нашего времени, нашего образца и образа, но товарищ Аркадия Долгорукова и Холдена Колфилда. Такой же, как они, сирота при живых родителях, такой же одинокий по самой сути своей отроческой неприкаянности. И так же, как и они, — только один в России XIX века, а другой в Америке 50-х годов XX века, — переживающий ту же самую драму нежного возраста, драматическую антиномию — идиотское стремление быть, как все, в то время как ты, к счастью, — другой.

Я ведь и сам всю жизнь — в реальности и в воображении, в снах и на бумаге, до и после того, как прочитал Достоевского и Сэлинджера, — набиваюсь к их героям в компанию.

Школа, вернее, страх перед ней отпустил меня, перестал сниться совсем недавно. Школу я ненавидел всеми фибрами своей души. Свои пионерские галстуки мы выкидывали из окна физкультурного зала 59-й средней, что по Староконюшенному переулку, в 54-м году. Это был не политический акт, просто мы то-

ропились стать стáрше в свои четырнадцать. Впрочем, всего за год до этого помер Сталин, и мы уже, конечно, знали, что в нашем красном королевстве нелады. Потом мы осушили бутылку портвейна над котлованом, где ныне вновь храм Христа Спасителя, выкурили по «беломорине» и пошли делать уроки.

А долгожданного — мной, во всяком случае, — недавно появившегося на экране российского подростка 90-х годов зовут Иван Громов. Происхождение его, безусловно, советское. Но период созревания, в том числе и полового, пришелся на послесоветский хаос, когда, как говорил Гамлет, «время вышло из своих суставов».

Его отец — в переносном, но и в прямом смысле — Сергей Соловьев.

Однако, сравнивая Ивана и себя, как пионеров-ленинцев, сразу отмечаю разницу. Я радостно убыл из пионерской организации в четырнадцать лет. Он же и его друзья в этом же возрасте, правда, обозначенном режиссером и актерами, весьма символически, в пионерскую организацию только вступили. Зачем, спрашиваю, понадобилась эта натяжка? Затем, догадываюсь, что алые галстуки на героях, которые уже зарабатывают доллары сомнительными способами и теряют невинность в бассейне, это метафора социального и общественного инфантилизма. То ли, действительно, свойственного этой генерации, то ли их лукавой маске, под которой можно попробовать затеряться на диком, странном и страшноватом карнавале наших дней. Разница между нами еще и в том, что мы-то стремились от этого инфантилизма освободиться как можно скорее.

Вообще, взяв за основу сочинения великий школьный принцип сравнительной характеристики — Чацкого, скажем, и Олега Кошевого или Печорина и Павла Корчагина, — найдем массу закономерных несовпадений, но при этом и неожиданных параллелей в героях-подростках времени моего и времени Ивана Громова.

Любое время выбирает для своих гадких экспериментов самое нежное, самое незащищенное — душу подростка. И это принципиально общее.

Принципиальное же, даже парадоксальное несходство в том, что мы, начисто лишенные свободы, как ни странно, бесстрашно любили свое страшное время, его простые мелодии, его черно-белые краски. Вкусившие же свободы сверстники и друзья Ивана Громова, какими нам их показали на экране, к ревущему, как дискотека, и глянцевому, как обложка журнала, своему времени испытывают в лучшем случае равнодушие, доходящее до уныния, а чаще всего презрение, доходящее до отвращения.

Другое дело, что для многих из нас, кто дожил, прошлая любовь стала лишающей порой разума и исторической справедливости страстной любовью к Прошлому. Ну а у этой компании 90-х, дай Бог, чтобы дожили, в зрелости, возможно, будет разума больше, а умиления меньше, а также побольше объективности, трезвости и поменьше красноречия.

Жизнь любой общественной формации некоего определенного исторического периода стремится стать мифом. Но не каждой это удается. Из всех периодов родной отечественной истории второй половины прошлого века, кроме пресловутых 60-х, наиболее, на мой взгляд, пригодный для будущего мифа материал — 90-е годы.

Миф и мифология вовсе не одно и то же. Миф может быть простодушен и гиперболичен, но он всегда метафизически правдив в передаче самого главного — притчевой сущности самого жестокого и драматического или самого бессмысленного и смутного времени. Мифология — из разных соображений и побуждений — всегда коварно эстетизирует правду. Ее цель — ради выгоды мифотворцев — облапошить настоящее и, в зависимости от обстоятельств данного времени, очаровать или ужаснуть прошлым. Для этой цели у нее много средств.

Одно из них — самое массовое из всех искусств — кино.

Радикализм времени не обязательно совпадает с радикализмом в искусстве. Смена форм и содержаний не всегда и не напрямую зависит от смены политических режимов. Общественная перестройка не обязательно влияет на перестройку сознания, особенно художественного.

Последние пятнадцать лет — время — вспомните, вновь переживите! — фантастическое, трагическое, гипериторическое. А у нашего кино, которое должно было в это время видеть и чувствовать особенно ясно и остро, глаза слезились или видели только Тарантино, а уши слышали не шум новой эпохи, а, в основном, типа, в натуре, блин, «новых русских».

В результате человек — основа основ русского мировоззрения в искусстве —

новый, если хотите, человек — страдающий, чувствующий, думающий — остался совершенно неизвестным для кино. Вместо этого отсутствие свободной — и прежде всего от площадной или коммерческой «публицистики» — художественной мысли привело к тому, что кино с тупым постоянством только и делает, что бездумно и неинтересно заигрывает со злом в самых разных его видах и жанрах.

Но тут, слава Тебе Господи, вспомнили о Подростке.

Сами ли повзрослевшие подростки, ныне уже молодые люди, лучше и откровеннее расскажут о себе или их внезапно опомнившиеся отцы — для фильма, ставшего темой данного сочинения, вопрос не столь уж важный. Поскольку и то и другое соединилось здесь в довольно неожиданной форме как бы двойной исповеди.

Юность выделяет сильные яды, которые надолго отравляют сознание, нравственность, интеллект, характер. Противоядие: любовь, возрастание, утраты, вера.

Возраст — это изменение отношения к греху.

Зрелость переживает свои грехи острее и беспощаднее — к себе.

«Через грех я познавал все в мире, — как всегда гениально откровенничает Розанов, — и через грех (раскаяние) относился ко всему в мире».

Всякая исповедь, перед кем бы ни открывался, всегда обращена к Богу. Какая беда, что в нашем отрочестве никакого Бога не было.

В кадре контуженный, получивший очередной удар судьбы прямо по бедной головке Иван Громов рассказывает всю свою жизнь и все грехи некоему военврачу. Такой прием, на нем построена драматургия. За кадром автор-режиссер-отец говорит о том же самом, совершенно с той же интонацией — спокойно, без пафоса, почти даже без иронии, немного виновато, словно незримо разводя при этом руками. И это тоже, полагаю, осознанный прием, на нем уже держится концепция, с его помощью возникает в моем представлении образ отцов и детей нового времени.

Автор-отец присоединяется к исповеди героя-сына, но не перебивает на правах старшего, не заглушает, не становится солистом. Странный, отчасти камерный дуэт — именно дуэт! — о грехах без раскаяния и раскаянии без грехов — в пространстве почти уже мифической реальности.

В этом дуэте одна из основных тем партии сына — «живу так, как складываются обстоятельства».

Заметим это для себя, это необычайно важно. Как дендизм и сплин у Онегина, как роковое равнодушие и ранняя усталость от всего у Печорина. И в плане сочинения обозначим так: «Инертность как движущая сила поколения».

Да, действительно, вот оно что! Может быть, именно некая социальная инертность помогает им существовать, все-таки время от времени инертно зарабатывая баксы, инертно угоняя иномарку, еще учась в школе, или инертно обслуживая криминальную группировку в качестве дальнобойщика, со школой уже завязав? Может быть, наконец, так скажем, упертой инертностью и объясняется неизменно постоянная и единственная с детства любовь Ивана к Лене, сначала очень гадкому сколиозному утенку, а потом дивной парижской топ-модели?

Но вот Иван в отчаянии — инертно? — погибла его одноклассница, прелестная «проститутка» Супортова, его первая учительница любви. Кстати, сцена дефлорации героя в домашнем бассейне под непосредственным руководством его друга очкарика Соледона — одна из лучших в картине. Я запомнил лицо актера Соловьева М. и реплики, написанные для него и его талантливой партнерши Ольги Сидоровой сценаристами Соловьевыми М. и С.: «Плыви ко мне. Боишься? Тогда я поплыву к тебе».

Супортова растерзана любовником-чеченом и зарыта на новом подмосковном кладбище, как будто бы в снежном поле. И эта смерть — это, пользуясь личным философским словарем Ивана Громова, обстоятельство означает некий перелом — инерции? — и вызывает у него ясное осознание своего ужасного одиночества в этом мире. Как в заснеженном поле. И тогда герой летит в Париж. К Лене. Которая уже принадлежала ему. Недавно. В Москве. Под ироническим взглядом Гудонова Вольтера. Тоже инертная. Целомудренно нагая и в белых носках. А он — тощий — в шляпе — прикольный, дурацкий — хороший, несмотря ни на что.

И, Боже! Как я завидую ему! Когда в этом же возрасте я тоже погибал от одиночества на черных московских улицах и пьяный лез на нож, и звонил ночью с Центрального телеграфа всем друзьям и подругам, но никто не откликал-

ся, никто, почему я не мог так просто, как Иван, улететь в Париж? Почему мы не могли улететь в Париж? Да уж, сравнение не в нашу пользу. «Ах, Париж весенний, как к тебе добраться?» — пел Гена Шпаликов. Так и не добрался. Впрочем, наверное, каждому свое. Только Элизиум теней, обитель блаженных, вроде бы один на всех, если верить Тютчеву-Хренютчеву, как выражается тот же очкарик Соледон. Или нет? У каждого поколения свой Элизиум? У кого лучше?

А в Париже парижская афишная тумба с именем Саша Гитри, парижское метро, парижская скамейка, парижская ночь и, увы, теперь уже парижское одиночество, поскольку Лена собралась замуж. Жених — симпатичный, из русских, средних лет, богач. Парфюмер, утилизирует московские фекалии, ингредиенты которых активно использует во Франции в ароматических композициях для образования высокого парфюма.

«Я был фук — ничто и никто», — вспоминая все это, сообщает Иван — кому? — военврачу, отцу, нам, Богу? И, подобно вышеупомянутому Печорину, о котором по школьной необходимости узнал из хрестоматии, немедленно отправляется на кавказскую войну. Но не с тем чтобы зарабатывать бабки на прокорм семьи как контрактник, а — душу лечить.

Виноват, совсем забыл отметить в сочинении один очень существенный для понимания психологии героя и этого его поступка момент.

Он сынок. Однако это совершенно не значит, что он из богатой семьи. Сынок 90-х годов — странный, с сильной оскоминой плод на высыхающей ветви некогда могучего советского древа, питавшегося соками то ли науки, то ли придворной живописи, то ли космонавтики, то ли внешней разведки. Увядает это древо, как правило, на территории огромной, еще не запроданной «новым русским» квартиры в «сталинском» доме, у подъезда которого стоит раритетная «Волга».

В мое время тоже, конечно, были сынки, да еще покруче нынешних. Из них, впрочем, редко, правда, только ежели не спивались, не погибали через уголовку, не ссучивались по линии карьеры в Минвнешторге, выходили неплохие ребята, но с ба-а-льшими комплексами.

Чем объяснить печоринский порыв Ивана Громова? Подобными ли комплексами? Или еще одним проявлением своеобразно эпатажной инерции? Или, что тоже весьма вероятно, определенной необходимостью общей авторской концепции, которая была бы неполноценна без показа язвы нашего времени — чеченской войны?

Не в этом вообще суть. Главное в том, что оказался он — по собственной инертной воле — голый, с автоматом, на грязной, кровавой, рвущейся под ногами дороге. Кинокадр — намеренно или нет, от Соловьева С. всего можно ожидать, — неуловимо напоминающий «Балладу о солдате».

Но самое главное для Ивана Громова еще и в том, что шарашат по нему не враги, не чехи, а свои. Вообще-то, для наших войн это не новость. У Александра Межирова даже по этому поводу стихи есть, известные: «Мы под Колпином скопом стоим, артиллерия бьет по своим, это наша разведка, наверно, ориентир указала неверно».

Иван Громов, наверняка, эти стихи не знал, потому был потрясен. Да уж, под прицельным огнем родных бэтээров душу не вылечить. Особенно если еще раз со страшной силой получаешь по башке. На этот раз непосредственно с неба, с парашютом, ящиком с перевязочными материалами.

Неужто никуда так ему — им — и не деться? Не вылечить, не спасти ни душу, ни голову?

Оператор Павел Лебешев, который, на мой взгляд, снял это кино виртуозно, вдруг делает уже то, что сделать труднее всего, но что я, например, ценю более всего в любимом мной славном операторском деле. Когда камера передает уже не изображение, а ощущение.

Ох, это ощущение московской летней, безысходной жары, ощущение горячего воздуха, наполненного бесшумно летящим окаянным, жестоким тополиным пухом. Нестерпимо точное ощущение. Пух, влетающий в окно ванной «сталинской» квартиры. Опасная бритва, режущая вены. Дедовская бритва из высоколегированной стали, шедшей на танки Отечественной и корабль Гагарина. Пух летит в окно. Мутная кровавая вода. На голове Ивана Громова прикольное канотье, которое он получил только что вместе с контрацептивами как ветеран чеченской войны.

Все метафоры, метафоры... А что, собственно, наша жизнь? Тоже ведь не более чем метафора. Чего? Узнать бы.

Иногда думаю — жалости.

Хотя жалеть никого не желаю. Не нас, проживших жизнь, ни их, свою жизнь начинающих.

Не хочу, потому что втайне лелею надежду, что в конце концов количество инертности, подчиняясь всесильным законам Истории, все же перейдет в качество спасительной энергии. Россия вспрянет ото сна, и на обломках идиотизма, бреда, воровства и подлости напишут, чем черт не шутит, имена кого-то, кого-то, кого-то из этого поколения.

И тут с этой достаточно неожиданной идеей сочинения мне очень важно связать одно объяснение. А именно: почему я, давно уже расписавшийся в безусловной уверенности в приоритете формы над содержанием, здесь о форме-то ничего и не говорю.

Потому что для меня содержание важнее? Нет, не совсем так. Потому что здесь максимальное напряжение формы, совершенно подвластной сильному и пластичному мастерству режиссера, направлено на максимальное привлечение внимания к содержанию. Форма кричит, потому что кричит содержание.

О чем?

Да все о том же, о судьбе поколения. Куда они? В психушку? Лебедей сторожить? В сырую землю? На рынок? В Париж?

Если так, то все надежды мои — прах. Страна без Подростка не страна.

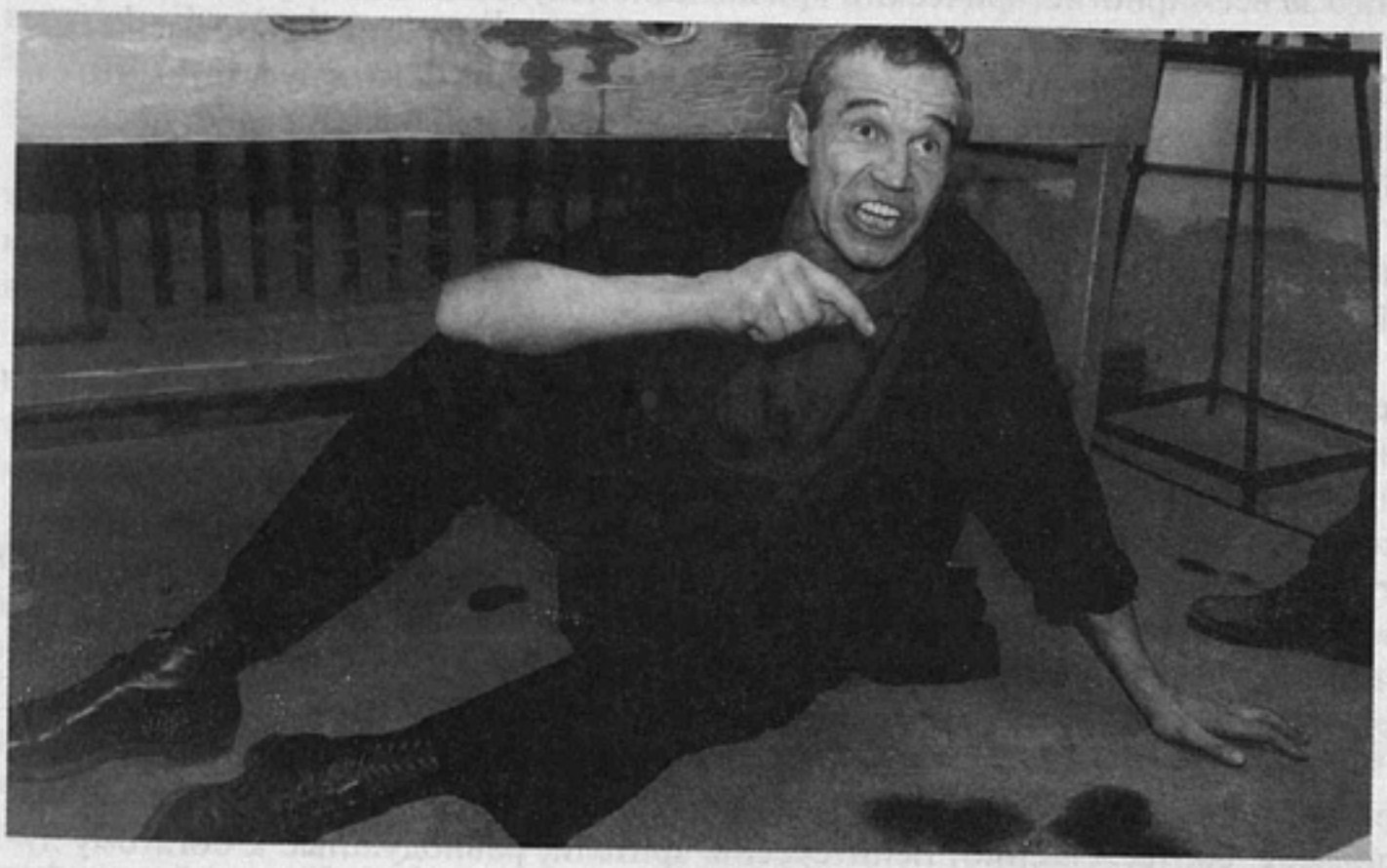
Кино кричит об этом, но почему-то никто не хочет этого слышать.

Один из компании ребят, замечательно играющих в картине самих себя, Алексей Дагаев, сыгравший Алексея Дагаева, по сюжету закончившего в психушке, в реальной жизни недавно был убит, забит до смерти.

Иногда так бывает: не искусство с натуры, а натура с искусства, но только, если искусство — правда.

ИГОРЬ МАНЦОВ

Что-то лирики в почете



1

Вот куплю себе кассету «Нежный возраст» («НВ») и ножницами выстригу все кроме одного монтажного аттракциона. Воздушный груз, брошенный с военного вертолета на парашюте, то и дело опускается на голову героя. Демиург-постановщик сбивает паренька с ног, затем отматывает пленку назад, возвращая жерт-

ву в прежнее положение, и снова награждает ударом по темечку, и так раз двадцать подряд. Это хороший аттракцион, смешной.

Кроме того, малолетнего Ивана прикладывают лбом о стеклянную витрину школьного музея космонавтики. Тоже несколько раз, тоже в прологе картины. Наконец, паренек падает с балкона оперного театра прямо в оркестровую яму, пробивая все той же головой полотно большого барабана. Как ни жаль, это практически все, что в отчетном произведении имеет отношение к материи кино.

Жестокое обращение с живым организмом специфично для экранного искусства. Обычно герои Чаплина, Китона, Сталлоне или Джеки Чана с легкостью переносят подобные удары судьбы. Напротив, с головою Ивана Громова происходят необратимые изменения. Даже неподкупная медкомиссия из военкомата задокументировала повреждение костных тканей, освободив паренька от военной службы. Что это все значит? Это значит, что Иван Громов отнюдь не герой кино, он герой малотиражной психологической литературы, нескончаемого интеллигентского эпоса. Все, что происходит с ним дальше, есть вполне достоверная рефлексия лучших представителей постсоветского арт-сообщества по поводу *своей* нелегкой судьбы, выраженная на языке визуальных образов.

Маньеризм, импрессионизм, внежанровая размазня «НВ» исчерпывающе описывают нашего современника — мыслителя и художника, чье трепетное (ни малейшей иронии!) сердце навсегда уязвлено любовью к собственному внутреннему миру. И ведь есть что любить, читатель! (Чем я должен поклясться, чтобы ты мне поверил: опять никакого сарказма! Все сарказмы будут погодя.) «Душа моя, Элизиум теней» — вот ключевая строчка социопсихологического теста (а вовсе не *кино*!) «Нежный возраст». Как водится в отечественном «авторском» киноискусстве, душа нараспашку! Смутные, неясные тени тайных желаний и неудовлетворенных амбиций расползаются по экрану. Впрочем, умный человек заметил: предельная искренность всего-навсего тонкая стилизация истины. Так что не обольщайтесь, истину придется добывать по крупицам, самостоятельно. Довольно верить художникам на слово: с безответственной риторикой у них, по определению, все в порядке.

2

Хотите, выдам милого, интеллигентного человека, в числе прочих ответственного за всемирно-исторический кризис киноискусства? Вот он, Кшиштоф Занусси: «Как зритель я вынужден свидетельствовать, что хотя Чаплин меня смешит и волнует, но тем не менее не восхищает: глядя на него, я чувствую, что отправился с экскурсией в луна-парк, где, честно говоря, бываю редко, поскольку *предпочитаю развлечения более изысканные* (курсив мой. — *И.М.*)»[1].

Вы знаете позднего Занусси? Последнего? Предпоследнего? (В конце концов, будем откровенны — любого.) Тяжелый случай клинического занудства. Чаплин с Любичем ему не режиссеры!

Было дело, лично общался с паном Кшиштофом пятнадцать минут: очаровательный, трепетный интеллигент «без глуповатых упрощений» (которые Занусси ставит в упрек всему мировому кинематографу до «Великой иллюзии» Ренуара). А разве Сергею Соловьеву откажешь в благородстве чувств и широте духовных запросов? Ни за что. Сергей Соловьев — наш золотой фонд, общеизвестно. Попробуем эту очевидную (для кого?) сентенцию на разрыв. Итак, чей золотой фонд? Кто канонизировал? Коллеги по работе в кинематографе, журналисты, узкая прослойка грамотных интеллигентов, все вместе образующие своего рода «общества взаимного восхищения» (Пьер Бурдье).

Само по себе это не плохо и не хорошо. Поработаем со следствиями. Широкому зрителю такое кино не нужно. Неинтересно, до лампочки. Сергею Соловьеву, соответственно, неинтересны зрители, равнодушные к богатому духовному миру начитанного интеллектуала. Короче, развод и девичья фамилия! Фильмы, подобные «НВ», *запрограммированы* на тотальный неуспех в массовой среде и на более или менее единодушную поддержку своих, то бишь грамотных, с привлечением массмедиа. (В скобках поинтересуемся: жизнеспо-

[1] Занусси Кшиштоф. Мои 100 лет. — «Искусство кино», 1995, № 11, с. 68.

собна ли подобная модель кинематографа? А на другую наши режиссеры не согласны.)

Почему наши режиссеры не согласны перейти к другой, зрительской модели, внятно объяснит цитата из Пьера Бурдье, французского социолога: «Если производители (интеллектуалы, художники или ученые) всегда смотрят с некоторым подозрением, что не исключает, впрочем, тайного восхищения, на произведения и авторов, которые ищут и обретают шумный успех[2], а иногда доходят даже до того, что провал в этом мире рассматривают как гарантию — по крайней мере негативную — признания в мире ином[3], то, в частности, потому, что вторжение «широкой публики» по природе своей угрожает притязанию поля[4] на монополию права на культурное признание» [5].

Вот каким незамысловатым образом тестируется аудитория «НВ». Сквозной нитью проходит через всю картину вопрос любознательного Ивана: «Что такое Элизиум?» Это и есть тест. Вопрос к зрителю: ты, зритель, согласен поминутно вместе с Иваном интересоваться историко-культурной, прости Господи, семантикой ученого слова, завещанного нам поэтическим гением Тютчева? Ежели нет, катись колбаской, ты не наш, неграмотный и безнадежный. Таким образом, выводится за скобки пресловутая «широкая публика», которой Элизиум и даже во всех отношениях достойный Федор Иванович — по барабану. Но едва выводится за дверь зала заседаний широкая публика, резко меняется соотношение сил, ибо в зале остаются лишь представители «обществ взаимного восхищения», которыми можно беспрепятственно управлять.

Признаюсь, слышать в зрительном зале про Элизиум противно. В темноте, как водится, хочется животных удовольствий. Отныне и впредь своей человеческой природы стесняться не намерен. В свою очередь, наши кинематографисты не намерены расставаться с «монополией права на культурное признание» и с властью, воспроизводить которую им, как это ни дико звучит, помогают Пушкин, Тютчев, Бунин, Сорокин и другие мастера изящной словесности.

Литературный канон — Пушкин, Гоголь, Толстой, Блок или Маяковский — непременное орудие власти, и с этим ничего не поделаешь. Раньше, нынче и впредь классиков принято употреблять, что называется, в хвост и в гриву. Канонизированное «ученое» слово — такой же атрибут власти, как и губчека, скипетр или корона Российской империи. Школа требует заучить письмо Онегина Татьяне (или все же наоборот?) и даже блоковский порыв к евразийскому варварству: «Да, скифы — мы. Да, азиаты — мы, — с раскосыми и жадными очами!» Будь ты самым последним неграмотным скифом, никуда не денешься, припадешь к роднику, заучишь и отчитаешься на экзамене.

Ну и что, теперь ты перебрался в новую социальную ячейку? Навряд ли. Зато в голове у тебя поселились агенты влияния, отныне ты на крючке — не у Блока, у власти, вложившей в твои отверстые уста и празднословный, и лукавый дискурс, то бишь *грамоту*, родную речь, изящную словесность.

Впрочем, с государства какой же спрос? Другое дело: частные лица, художники, к месту и не к месту цитирующие метафизического Тютчева, наблюдательного Пастернака, кокетливую Ахматову, которая, кстати, окончательно заместила в общественном сознании и «правду-матку», и Родину-мать.

Вопиющий пример из смежного массового искусства — легендарный альбом композитора Давида Тухманова «По волне моей памяти», записанный четверть века назад. Вот законный вопрос: почему в интеллектуальной среде именно этот альбом композитора проходит по разряду «легендарный»? Почему сам Тухманов по этому разряду не проходит? Отчего, наконец, десятки, сотни (!) других песен композитора, вполне соизмеримых, а то и превосходящих песни из пресловутого альбома по музыкальному качеству, не воспринимаются грамотной публикой с той же степенью благодарного остервенения, с той же диссидентской слезой?

---

[2] Положим, Балабанов.

[3] Положим, Тарковский, но не только, ой, не только!

[4] Имеется в виду поле производства символических благ, иными словами, Союз кинематографистов и прилежащие территории.

[5] Бурдье Пьер. Рынок символической продукции. — «Вопросы социологии», 1993, № 1—2, с. 52.

Ответ очевиден: *грамотные читатели* реагируют не на музыкальный материал (внимание! — плодовитый Тухманов не написал ни одного лажового такта), не на виртуозные (всегда!) авторские аранжировки, не на точность исполнительского решения — грамотная публика реагирует на *тексты*. Важны даже не собственно тексты, а тексты как *тесты*. Вся эта среднестатистическая лирика, от Сафо в переводе Вересаева до Верлена, Гильена, Мицкевича и Ахматовой, маркировала произведение в качестве *протестного*, диссидентского, хотя простодушный (в самом достойном смысле) Тухманов ничего подобного в виду не имел. С той же легкостью, с тем же неподражаемым изяществом он писал ровно такую же безупречную музыку на слова Игоря Шаферана, Онегина Гаджикасимова. Однако какой же продвинутый советский (постсоветский) интеллигент станет воспринимать всерьез вызывающие (рвоту и отвращение) тексты вроде: «Над тобою солнце светит, Родина моя! Ты прекрасней всех на свете, Родина моя!» или «Я люблю тебя, Россия, дорогая наша Русь!», или «Я, ты, он, она — вместе целая страна!» (Заметим, что последний стих подозрительно напоминает считалку Данилы Багрова, вызвавшую у многих такой же рвотный инстинкт, что и «заказные» песни Тухманова.)

Давид Тухманов — ключевая фигура послевоенной отечественной культуры. Почему? Тухманов — один из немногих отечественных художников, последовательно и неизменно успешно работавших в рамках жанра! Жанр — смыслообразующая категория массовой культуры, жанр — становой хребет здорового буржуазного искусства. Уж если мы худо-бедно договорились, что строим рыночную экономику и буржуазную демократию, давайте побеспокоимся об их идеологическом обеспечении. Давайте накормим народ не салом, но жанром, иначе говоря, доступным, но достойным художественным продуктом! Народ — за, интеллектуалы — ни в какую, маскируя подлинное состояние дел, вбрасывают в игру социальных сил ложную, ничего не значащую проблематику.

Все время подмены: по этническому признаку (русские против чеченцев или евреев), по экономическому признаку (бедные против богатых). Довольно мистификаций, не здесь проходит водораздел. Грамотные (власть) — неграмотные (стадо), элитарное искусство — масскульт — вот единственная актуальная на сегодня антиномия российского общества.

«Мне страшно признаться в том, что я так и не смог полюбить Хичкока... с его достаточно механической манерой создания саспенса»[6], — исповедуется Занусси. Снова о том же! Задушевному интеллигенту с богатым внутренним миром жанр представляется бездушной машиной, голой механикой. И здесь проницательный интеллигент прав: и Хичкок, и Тухманов, и ранний Гайдай — не знающая сбоев машина по переработке коллективного бессознательного в систему ярких, общеупотребимых образов и знаков. Занусси, Гребенщиков, Соловьев — манифестация элитарного, грамотного сознания. У Бориса Гребенщикова большой словарный запас, много вербальных приколов. То и дело подмигивая своим, Гребенщиков маргинализирует неграмотную аудиторию, теша самолюбие тех, кто откликается на Элизиум и тому подобные *пароли*. «И два тракториста, напившихся пива, идут отдыхать на бугор. Один Жан-Поль Сартра лелеет в кармане и этим сознанием горд...» — это из раннего, давнего БГ, задушевно и по существу. И тот и другой стили мышления неотменимы, полезны для различных социальных групп населения. Нелепость современной российской ситуации состоит в чудовищном перекосе, в одностороннем преимуществе «авторов» над «профессионалами».

3

Соловьев выводит «чужих» за скобки не только посредством вербального теста, но и внутри сюжета (если это слово хоть в какой-то степени уместно по отношению к россыпи лирико-публицистических эпизодов «НВ»). Скажем, военрук — контуженый дебил и патриот (по Соловьеву, взаимозаменяемые понятия) — оказывается на фоне продвинутых пацанов и парижских красавиц в самом невыгодном свете. Что это значит? Значит, что социопсихологическая группа

[6] Занусси Кшиштоф. Цит. изд., с. 71.

«сильные, простые, не слишком образованные мужчины», из тех, что предпочитают Гребенщикову группу «Любэ», заведомо исключается из числа зрителей фильма. Исключаются также «трепетные учительницы в тургеневском стиле», одну из которых, не моргнув глазом, трахнул посреди огня и дыма химической лаборатории брутальный пионер. Исключаются ветераны, которые могли бы себя идентифицировать с персонажем Кирилла Лаврова, но не станут этого делать из чувства внутреннего самосохранения — бывший космический герой квалифицирован в фильме как неудачник.

В качестве пригодного человеческого материала рассматриваются только предприимчивые молодые люди и малолетние проститутки, однако даже они недостойны подарить своей дружбой избранного богами Ивана. На каком-то этапе парню приходится задружиться с дорогостоящей (500 долларов, однако) импортной обезьяной. Блестящая проговорка художника! Оказывается, «в этой стране» хорошему парню более не с кем дружить! Шимпанзе ему друг и *брат*, а невесту приходится выписывать из Парижа, который — подумать только — с аристократическим благородством перерабатывает наше отечественное дерьмо в парфюм.

Вот еще одна беспрецедентная проговорка соловьевского текста: на кавказской войне «наши» стреляют по своим. Собственно, содержание кавказского эпизода только в этом и состоит. О чем это? Вот о чем: таким образом утверждается социокультурная однородность «наших». Посему любые наезды, допустим, критиков на постановщиков, неграмотных на грамотных и т.п. арт-элита предлагает считать недоразумением, а то и предательством, дескать, мы, российский народ, заединщики, и социокультурные требования, вроде описанных мною выше, не имеют права на существование. Конечно, это полная ерунда. Сергей Соловьев любит Тютчева — Гребенщикова, а я Добрынина — Дербенева. Причем я еще могу с равнодушной миной признать художественную ценность героев соловьевского мифа, а вот он легитимность моих кумиров признает навряд ли.

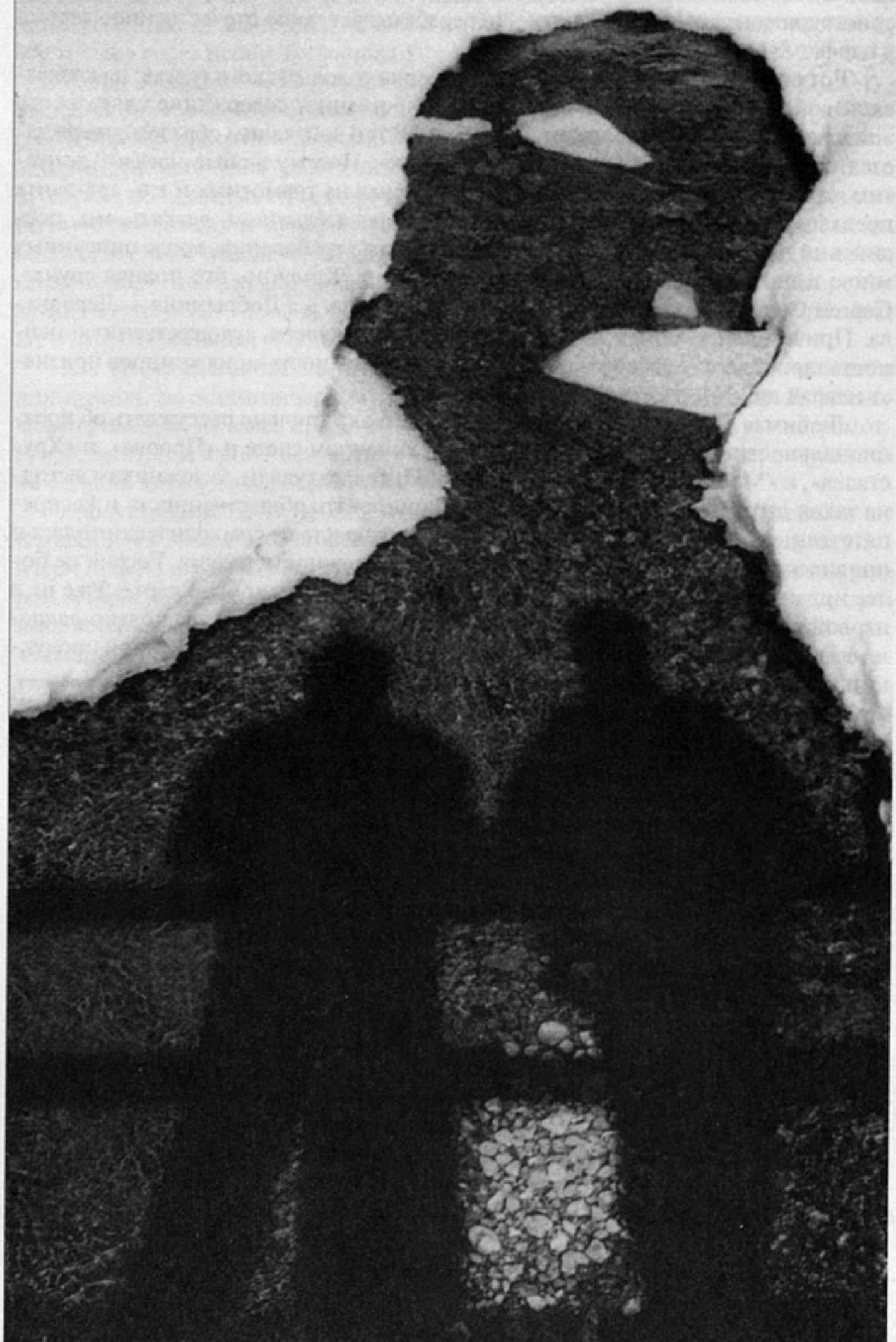
Любимая стратегия интеллектуалов — бездоказательно рассуждать об иррациональности российского зла. Об этом в конечном счете и «Прорва», и «Хрусталев», и «Москва», и «Нежный возраст». Интеллектуалам, художникам выгодна такая стратегия, она помогает мистифицировать общественность и беспрепятственно возделывать поля, на которых произрастают символические блага и привилегии. Мне хочется реабилитировать возможности разума. Россия не более иррациональная территория, чем любая другая на мировой карте. Уже не в первой статье я пытаюсь хотя бы приблизительно показать, насколько *рационально*, чтобы не сказать *своекорыстно*, производители художественной продукции хозяйничают на *общественных* угодьях.

«НВ» — типичный продукт для внутреннего употребления столичной тусовки: бодрит, укрепляет самосознание, но не лечит, Боже, не лечит! Все те же претенциозные, некиногеничные медитации: «Душа моя, Элизиум теней...» (а про мою теперь скажут — помойка). Звучит гордо, самоуверенно. Тютчев ни при чем, Тютчева тоже приватизировали. Теперь явились с подарками прямо из поэтических кущ. К счастью, подаркам мало кто радуется.

Господа режиссеры, довольно стращать нас Тютчевым. На всякого вашего Тютчева у нас, фанатов масскульта, припасен свой Онегин Гаджикасимов. Чур меня, возвращайтесь в свою стихию, в Ленинскую библиотеку, под сень акаций, на Парнас! Дайте наконец *кино!*

Умеете? Нет.

КОММЕНТАРИИ



Н.РЯЗАНЦЕВА

Отречение по принуждению

Прочла где-то у Льва Толстого, что большинству людей разум дан только для того, чтоб задним числом оправдывать свои поступки.

Придется признать, что принадлежу к большинству, и эту печальную историю, которую попытаюсь коротко изложить, следовало бы назвать поэтически — «...И жалкий лепет оправданья». Помните, откуда эта строчка? Или, например, «виновата ли я?».

Ну, конечно, виновата. И оставим рефлексию, припомним факты — в строгом стиле объяснительной записки. Показаний подследственного.

Лет четырнадцать назад я написала сценарий «Собственная тень», и в 1988 году он был напечатан в журнале «Искусство кино», принят Сценарной студией и ждал своего режиссера, как невеста на выданье. Почему я дала героине смешную фамилию Курослепова, а всему сценарию подзаголовок «трагикомедия»? Потому ли, что маленькие трагедии провинциальной леди кончились благополучно и она вышла сухой из воды, или ей так показалось — Курослеповой? Каюсь, в этом была роковая ошибка — не надо любимых героев называть смешными фамилиями. Все когда-то аукнется. Первый режиссер — Ю.К. — отнесся к сценарию трепетно, мы с ним встречались и переписывались, все шло к запуску, как вдруг ему категорически предложили снять другое кино — криминальную историю, остросюжетную. Он позвонил, извинился, объяснился — что тут поделаешь? Наступали другие времена — чернухи и ширпотреба. Я не обиделась на родную студию — выживать-то надо, и вскоре появился другой режиссер — давно знакомый, Б.Ф. Он прилетел из Нью-Йорка, устроили худсовет, обсудили, как мы сократим сценарий и в каком городе его снимать. Но потом что-то заколодило. У Б.Ф. накопились собственные сценарии, и на один из них он нашел деньги. Я не обиделась — свои-то ближе к телу. Были и еще два-три мелких эпизода сценарного сватовства, даже и отказать пришлось одному деловому режиссеру, а в общем, суета сует, и остатки авторского самолюбия вовремя подсказали — все это забыть, считать, что, может, и к лучшему: не пришлась ко двору «Собственная тень» — значит, не судьба. Я достаточно в нее наигралась и для себя «закрыла тему». Писала как для себя. Перестаралась. Просчиталась. Сама виновата. Зато свободна от утомительных последствий превращения родного сценария в чужое кино.

В ту пору, помню, мне очень нравилась шутка не то А.Инина, не то А.Арканова: «Если вы упали в лужу, объявите себя островом Свободы». Вот как раз про Курослепову, подумала я и с улыбкой с ней распрощалась. Так бы — элегически — и закончилась эта история, но... Прошло лет шесть, и бес попутал — предложила одному молодому режиссеру, узнав направление его поисков, найти старый журнал и прочесть этот старый сценарий. Режиссер — назовем его С.Ш. — сделал две короткометражки, вторая была удачной и совершила «круг почета» по всяким маленьким европейским фестивалям. Режиссер был не москвич, без связей, денег и жилья, уже пространствовавший по заграницам, уже прозевавший кое-какие шансы утвердиться в профессии, и наша с ним работа

по подгонке сценария добра не предвещала. «Я пойду поброжу», — говорил он после обеда и где-то на лавочке писал так называемую «экспликацию» — некие смутные мечтательные каракули. Я понимала его вкусы и возможности и многоопытной рукой перевела на язык документа мечты бродяги и поэта. Сценарий легко прошел экспертную комиссию, С.Ш. как дебютант получил полную поддержку Госкино, а я — в деревне в Псковской губернии — получила радостную телеграмму, что все прошло успешно. Приезжаю в Москву — режиссер исчез.

В тот момент, когда нужно «ковать железо, пока горячо», скакать по кабинетам в боевой готовности, мы с продюсером — назовем ее А.Н. — скачем, пожилая дама скрупулезно проверяет сметы, а режиссер затерялся где-то в среднерусской полосе. У него сложные семейные обстоятельства, и картошку надо выкопать, и жалко нам его очень, и где-то кто-то его видел — то ли в Алма-Ате, то ли на каком-то фестивале, и так проходит осень, он звонит из дальних странствий, что завтра будет, продюсер приискивает ему жилье, а его все нет. Терпение лопнуло, и я твердым голосом объявила, что он не будет ставить это кино. Всю ночь он звонил из Алма-Аты с оправданиями и мольбами, но я была безжалостна и две следующие ночи, чтоб не передумать, писала ему пространное письмо про разгильдяйство и безответственность; старалась не обижать, да и он, надо отдать должное, не грубил, не хамил, письмо, зачитанное при продюсере, выслушал смиренно. Развод прошел мучительно, но в благородной манере. С.Ш. был кругом не прав, мы кругом правы, но от этой правоты до сих пор на душе кошки скребут. За такую правоту хочется убить вот этого взрослого, насквозь тебя видящего, грехи твои хладнокровно просчитавшего. Мы сидели перед ним, как две учительницы, начальницы-людоедки. Он даже не сказал, как любой бы другой на его месте: «Все равно сценарий г...о, не очень-то и хотелось». Ему было не до сценария, его чувства были глубже и сильнее. Мои тоже. Сколько раз меня жизнь наказывала за разгильдяйство и легкомыслие — не сосчитать, всегда наказывала, а вот самой наказывать...

Нет, упрощаю. Отсутствие деловых качеств — так это пристойно формулировалось, а на самом деле — я его видеть не могла и работать для него не хотела, и были на то веские причины. Ни ко мне, ни к сценарию не имеющие отношения, и потому я их отсекаю. Легче признаться в самодурстве, чем копаться в старых чужих грешках. С.Ш. я с тех пор не видела.

Вторая — бурная, но короткая — серия зашла в тупик. Деньги от Госкино мы не выхватили «пока горячо» и решили с продюсером подыскивать режиссера, показывать всем подряд.

Первой на этом пути оказалась Ольга Наруцкая. Ее соблазнил не столько сценарий, сколько то, что он утвержден Госкино. Я это отчетливо понимала. Она засиделась без работы, долго билась за сценарий Н.Кожушаной «Бессонница», обе мы были «женщинами на грани нервного срыва» и хорошо относились друг к другу. По-человечески, вне кино. Как теперь говорят, «по жизни». Нас многое связывало. Кроме этого сценария, который Ольга когда-то читала в той его, первой, жизни и высказывала свои претензии — смутные, но существенные. Говорить подробней тогда не было нужды, но я догадывалась, что для Ольги это «брак по расчету» — делать ту «Собственную тень» она не будет, и надо подвергнуть сценарий не косметическому ремонту, как для С.Ш., а полной реконструкции. Проще — новый написать, ухватившись за одну из линий, благо их было много в той многофигурной, трехслойной композиции. Например, режиссер С.Ш. хотел про любовь — пожалуйста, расширим эту горькую сказку, возведем несуразный роман на природе в ранг любви — и пусть зритель плачет. Недаром женщины, далекие от кино, прочитав сценарий, говорили: «Тут все как про меня написано». Я готовилась упростить его до мелодрамы — и никаких трагикомедий, никаких Курослеповых, пусть все «как про меня». Любимую, разумеется. И никаких отстранений, остраннений.

Я старше Ольги Наруцкой на двенадцать лет и двенадцать фильмов, и мне ли было не понять, что у нее совсем иные амбиции. Из любовной истории ей нравился лишь один момент — как на голову героине обрушивалась дверь на чужой недостроенной даче, когда она выносила ночной горшок совсем постороннего ребенка. Над этой не случайной случайностью, местью судьбы даме, забредшей «не в свои сани», я в свое время поломала голову. Другие, не долго думая, бросают персонажей под колеса или сталкивают с крыши, а мне нужен был трагифарс, идеально «несчастный случай», чтоб никто не виноват, сама ви-

новата, и стыдно, и смешно — если кому рассказать. На этом строилась интрига — «страшная тайна» героини.

Все это я постаралась забыть и работать для Оли Наруцкой, за какую бы ниточку она ни потянула. Любовь она отменила сразу — тут требовалась экспедиция, деревня, куча второстепенных лиц, а производственные возможности скукоживались до малобюджетного кино. Вслед за любовью порушились и бывшие любови. Встреча с молодой женой бывшего мужа — дачка, грядки; мастерская бывшего любовника, его бывшая жена, сын, коему героиня служит репетитором, — еще объект; квартира героини с неотступной матушкой и смышленой дочкой. Боже! Одних объектов на целый сериал. Среда обитания героини, казалось, уходила в прошлое, но это только казалось: киногеничная жизнь мафии и проституток в те годы вытесняла просто жизнь, которой и сейчас живут девяносто процентов населения. Мне показалось, что я подсовываю какое-то ретро, просроченный продукт, и я готова была порушить весь сценарий «до основанья, а затем...». Наруцкая выбрала из сценария одну линию — двух старых подруг, одна из которых вечно завидовала другой, а теперь вот — в больнице — должна опекать, защищать поверженную гордячку и попутно вести свое дознание, лезть в душу, обижаться, ревновать. Я села писать совершенно новый сценарий, так и не поняв, чего хочет режиссер. Общение с Ольгой из дружеских посиделок превратилось в тяжкий дурман. Из ее резких суждений и сбивчивых пожеланий можно было понять только всепоглощающее чувство — крик души: «Я режиссер, что бы вы обо мне ни думали, и все будет так, как я хочу!» А чего хочет, непонятно.

Такой закомплексованности я не ожидала. Первая мысль — пригласить ее в соавторы — сразу отпала: тогда вообще ничего не будет, в этом состоянии сценарий не напишешь. Да она и не хотела, не собиралась ничего писать. Она уехала в Питер, а я сочиняла, не спеша — деньги от Госкино откладывались на долгий срок, — новую историю про двух подруг — как для себя, «не стараясь угодить». Или стараясь? Оказалось, что комплексы — хворь заразная, я постоянно чувствовала себя виноватой, что я со своим утвержденным сценарием, как старый постылый муж в браке по расчету. Или жена, что еще хуже. Мне давно мерещился сюжет про такого беднягу, а в жизни я подобного испытания еще не проходила. Отправив Ольге полсотни страниц неоконченного сценария, я заранее знала, что все это ей не понравится, едва ли она даже прочтет внимательно мой черновик. И надо срочно искать соавтора — не пропадать же добру в виде отложенных на потом-потом-потом денег от Госкино. Я пригласила Марину Шептунову, с которой мы дружили и она знала всю эту мучительную историю изнутри, даже участвовала в наших с Ольгой переговорах, стать соавтором. Могла бы раньше догадаться, уже вертелось на языке: «Пусть вам Маша и напишет!», уже казалось, они за моей спиной договорились, а сказать не могут. Ситуация «ни тпру — ни ну». Мне, умной, следовало взрастить сценарий — на убой, чтоб сдаться окончательно и позвать Машу на помощь. Все соблюли правила приличия. Кроме Госкино, которое денег давать и не собиралось нашему продюсеру. Вот если у Голутвы, то еще есть шансы, так мне шепнули. Пришлось взять на себя грех — нетяжкий, но противный — «отречения по принуждению» (тридцать седьмая драматическая ситуация, открытая В.К.Туркиным, вероятно, в 37-м году).

Наша А.Н. передала документы на «Ленфильм», и началась новая, питерская серия как бы «Собственной тени». Кстати, и словечко «как бы» входило в моду. Мы перезаключили «как бы договор» — без сроков и сумм, и я ходила к А.А.Голутве, а потом мы вместе с ним сидели в Госкино над какими-то финансовыми выкладками, и ворох документов все рос и рос, а денег все не было и не было, потом в качестве продюсера вдруг возник С.Снежкин, и мы снова торжественно перезаключали договор — в весенний день не помню какого года бегали по белокаменным лестницам Госкино всей компанией — Наруцкая, Шептунова, Снежкин и я с ними — и чему-то как бы радовались.

К тому времени М.Шептунова быстро написала новый как бы сценарий — обаятельный текст от первого лица про двух подруг в клинике, и О.Наруцкой он понравился. В нем не хватало логики событий и вообще событий, зияли сценарные дыры и несуразности, но — о счастье! угодила! режиссеру! — я искренне радовалась, что все так хорошо устроилось. Недостатки сценария исправимы, Марина — профессионал, сама их видит, для Ольги сценарий только повод к самовыражению, а главное, денег-то на кино все равно нет, только аванс за сценарий. Эти «смешные деньги» по госрасценкам мы получали порциями при-

мерно раз в два года. Я — ни за что, за муки и за позор. Я не верила, что эта картина когда-нибудь будет. Отчаявшаяся Ольга призывала Марину к работе, а та не могла приехать, и обе они мне жаловались на полное непонимание, поскольку тогда мы еще дружили. Как бы. Все мы понемногу друг друга предали, понемногу соврали, каждой было на что обижаться и за что себя винить. Все мы не приспособлены к бракам по расчету. Я втравила и, грешным делом, радовалась, когда в длинной очереди в Госкино мы опять почему-то оказывались в самом хвосте. Значит, не судьба.

Но Ольга Наруцкая проявила волю и в конце концов каким-то чудом сняла свое кино. С прекрасным оператором Д.Долининым и с прекрасными актрисами Е.Германовой и В.Коротаевой. Читаю в книжке Дома кинематографистов: премьера — «Собственная тень». Читаю в газете отчет о фестивале в Выборге — она получила приз за режиссуру! Отзыв критика — кисловатый. Почтительное недоумение. Зрители уходили. Читаю две рецензии в «СК»: не столько ругают, сколько вопрошают — что бы это значило? Про что кино? И мне интересно. Правда, года полтора назад Ольга вдруг позвонила из Питера, спросила: можно ли сохранить мое название? Обещала приехать или позвать — показать материал. С тех пор ни слуху ни духу. То есть слухи-то были — глухие, непроверенные. И вот — зовет на премьеру. Говорю: не пойду, при чем здесь я? Хоть фамилия и стоит в титрах. Но можно, хоть из приличия, материал показать? Выговариваю свои обиды. Проговариваюсь: почему «Собственная тень»? Какой смысл в названии? Когда моей «прекрасной даме» дочь говорила: «Ты боишься собственной тени!» — понятно, она и была — собственная тень, а кто из этих двух остервенелых баб? Обе?

Картину-то я уже посмотрела — тайно. На премьеру не пошла — не в знак протеста, а из-за двусмысленности своей ситуации. Не объяснять же со сцены, что там от меня пара эпизодов, завязка и странное название. «Автор проекта»? Есть теперь такая неясная должность. Тогда — от двусмысленности — и решила написать эту статью. Вспомнилось: «отречение по принуждению». Когда профессор В.К.Туркин вдалбливал нам тридцать шесть драматических ситуаций, они сразу после экзамена вылетали из головы. Почему-то застряла только одна — тридцать седьмая, им выдуманная. Я сочиняла этюды на его «тридцать седьмую», хотела порадовать и отличиться. Но не успела — он умер, выйдя из ВГИКа, с нашего экзамена. А теперь и выдумывать не нужно — все уже случилось.

Но вот что интересно: я согласна с жюри Выборгского фестиваля, давшего Ольге Наруцкой приз за лучшую режиссуру. «Режиссура» несомненно присутствует. Если перемешать все эпизоды и показывать фильм фрагментами, я бы заинтересовалась этим режиссером, не понимая, про что история и какие чувства она должна вызвать. Когда актриса В.Коротаева получила приз женского фестиваля за лучшую роль, я очень за нее порадовалась: блистательно играет, и это заметили. При всем том я согласна с недоуменными рецензиями критиков, подставляющих свои догадки и трактовки на место несуществующей сценарной идеи. Возникает вопрос, старый, но каверзный: бывает ли режиссура как самоценность, кто и когда выдумал это фестивальное разделение — приз за лучший фильм и за лучшую режиссуру? Казалось бы, очевидная глупость: «фильм замечательный, только вот режиссура подкачала», или наоборот — «фильм неважный, а режиссура классная». По каким-то спортивным соображениям разделили эти «номинации», и прижилось, узаконилось, въелось в сознание. В мое тоже. Это идет от школы, от учебных, студенческо-преподавательских радостей. Этюд, отрывок — нашел нетривиальное решение — ура, отлично! Во «взрослом» кино режиссура незаметна, она везде и нигде, и даже в редчайших случаях истинно авторского кино умение выстроить сюжет и увлечь персонажами не отменяется; в этом в первую очередь проявляется уровень мышления, дающий право на «особый взгляд». Между кадрами, между эпизодами, а не в темпераментных актерских этюдах. У театральных критиков появилось выражение «бешенство режиссуры». Я давно его придумала, задолго до фильма «Собственная тень», но опасалась произносить публично. И здесь не место приводить примеры, ускользать в теорию и культурологию, обсуждать регламент фестивалей. Случайно соскочила на эту «общественно значимую тему».

А наша-то отдельная, многосерийная история кончилась хорошо, хоть и «за гранью нервного срыва»: Ольга Наруцкая доказала, что она режиссер, и поблагодарила меня за то, что я дала ей такую возможность.

ТЕХНОЛОГИЯ + ОПЕРЕТТА

ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

Комментарии к «олору»

Бывают такие странные бессмысленные слова, которые прилепляются к тебе или, точнее, к твоему сознанию, к его изнанке еще с детства. И для некоего высшего (а возможно, напротив, абсолютно низшего Наблюдателя) твоя жизнь, наверное, представляется лишь производным воплощением этого загадочного слова. В отличие от более нормальных людей, чья жизнь воплощает, соответственно, нормальные и вполне конвенциональные слова. Одним из таких странных было для меня в детстве слово «олор». Кажется, я даже знал, откуда взялся этот «олор», вскоре совершенно утративший свой изначальный смысл, что-то из книжки про Перикла — то ли название «длинных стен», коими он соединил Пирей и Афины, то ли крепость, выстроенная им неподалеку. Недруги Перикла (Аристофан?) сочиняли про него комедийные куплеты — вот, дескать, идет этот, несет свой олор на голове (у Перикла была неправильной формы, вытянутая подобно луковице голова, дававшая повод для постоянных насмешек). Впрочем, все это весьма смутно, и вероятно, я что-то чудовищно путаю относительно «длинных стен» или луковичной головы Перикла, а скорее всего, и того и другого разом. Под рукой давно уже нет той книжки из серии ЖЗЛ, где я вычитал эту фантомную информацию, так что справиться негде да и не хочется. Зато за гранью этих исторических референций все время хочется разгадать некий истинный смысл «олора», ту историю, которая прописывается им для внешнего наблюдателя (наверное, все-таки безнадежно низшего, подземного наблюдателя, геолога).

Вспоминается, что «олор» этот крутился в голове, будучи вписанным в не менее загадочную фразу: «над Олором нависло пасмурное небо», и это происходило обычно, когда я торопился из школы домой, удовлетворенный удачным днем, хорошими отметками и в предвкушении сытного обеда. (Сам по себе день мог быть, конечно, сколь угодно солнечным.) Итак, за бессмысленным «олором» маячат какие-то, в общем, тоже бессмысленные, но зато хорошо, нацело усвоенные знания, этакими плотными, тяжелыми комочками свернувшиеся внутри головы, прислонившиеся к изнанке черепной коробки. У такого рода знаний нет никакого «внутри» (как, кстати, и у поглощаемой нами пищи), это все лишь внешние позиции, предназначенные для повторения и пересчета. Так что рассуждать о сущности «олора» — это все равно что быть геологом, пытающимся разобраться в строении заведомо негеологических объектов, допустим, пищевых: борщей, холодцов и расстегаев[1].

С другой стороны, внешнего нам всегда недостаточно. Поэтому если не о внутреннем, то уж, по крайней мере, об какой-то изнанке мы пытаемся говорить — скажем, об изнанке мира, об обратной стороне земного шара, о капиталистах, гренландском снеге, тропических лесах. Так и мантра «над Олором нависло пасмурное небо» (следует понимать: «небо родных городов») каким-то

[1] Здесь уместно вспомнить «пищевые» работы художницы Марии Чуйковой, выросшей, кстати, в семье геологов.

образом намекала на земли приключенческих романов или на солнечный (залитый огнями) Манхэттен.

Следует заметить еще, что в этом «олоре» и в связанных с ним жалких, будто бесконечно прожевываемых фразах нет ничего «художественного» и никакой медитации. Это не поиски неожиданного, меткого, дескать, единственно верного слова, но, скорее, какая-то серая, слегка загибающаяся вдаль, подобно полозьям гигантского тобоггана, возможность, ведущая к спокойному пересчету несуществующих предметов. Это не имеет отношения к придуманным странам, к милым детским выдумкам, свидетельствам рано проявляющихся творческих способностей — подобно раскрашенным картам несуществующих земель. Напротив, это сродни какому-то сосредоточенному запоминанию порядка планет, особенно во второй части их девятки — реально существующих, но как бы никому не нужных (даже для литературы) планет — Уран, Нептун, Плутон.

Некое унылое приключение, премия за которое изначально следует в самом названии — как освоение пустой целины, как параллельная «сумрачному Олору» другая мантрическая фраза: «Ленька едет в Джаркахуль» — какой-то легкий, веселый дворовый Ленька, по степи на машине мчащийся в Джаркахуль. (Так назывался сборник рассказов об освоении целины, коим меня премировали «за отличные успехи в учебе и примерное поведение» по окончании 1-го класса.) Родители этого самого Леньки были неудавшимися актерами. В свое время только руководитель их курса, старый избалованный мастер, знал, как отличить посредственность от таланта, но ни с кем не хотел делиться этим знанием, ничего не хотел советовать, ибо безразличны ему были ученики его. (То есть он знал, что изгиб «олора» в сероватую мглу пустого пересчета равно возможен и в случае посредственности, и в случае таланта, добавим мы от себя, ведь списки «олора», перечисления его, эти ураны-нептуны всегда будут посредственны по сути своей, всегда будут распахнуты в демократические пространства пятиэтажек, населенных инженерами, рабочими и прочими луковичными головами.) В общем, родители Леньки, устав быть актерами на «кушать подано» ролях, решили под лозунгом «никогда не поздно начать жизнь заново» уехать на целину. Там и нашли они свое студенистое просветление: отец Леньки стал крановщиком, мать — учительницей в школе, но позже, в кружке Дома культуры, они смогли параллельно стать и настоящими актерами, сыграть короля Лира и Корделию, «его единственную добрую дочь».

Несмотря на то что я, кажется, соединил несколько рассказов в один, понятно, что «сумрачный Олор», равно как и «бесшабашный Джаркахуль» настаивают на таком приключении, таком пересчете, который сродни примерному поведению, хотя и надеются на обретение творчества где-то за горизонтом этого пересчета, как если бы была вдруг обнаружена планета, находящаяся за Плутоном, — на потребу школьным учителям и крановщикам. Или как если бы вдруг в переполненном зале ожидания вокзала (или, скажем, на кухне с самодельными полочками, прибитыми домашним мастером, главой семьи, отцом Леньки) раздался крик: «А здесь Ницше! Пустите!» Или как если бы эскимос из приключенческого романа вдруг оказался партийным — вышел бы из чума в своем капюшоне и сказал: «А я член коммунистической партии, борюсь с эксплуатацией моего народа, с пересчетами шкур, с перекупщиками шкур борюсь!»

«Планета за Плутоном» — это такой учебный вопрос, сродни вопросу «что будет после коммунизма?». У меня все же была своя выдуманная страна, скукоженно именуемая Черноморией. Руководящая и направляющая роль там, естественно, принадлежала коммунистической партии Черномории. Проблема, однако, возникла, когда внутренним решением было определено, что коммунизм в Черномории уже построен, ведь тогда следовало поставить перед обществом новую цель и, соответственно, переименовать правящую партию, но что может быть лучше коммунизма? После некоторых колебаний было решено бороться за физическое бессмертие граждан Черномории, а партия была переименована в Партию Всеобщего Счастья.

Так в поисках «олора» нас тоже прибивает к невсамделишным странам и островам, однако без всяких рисованных карт, без фантастического оружия или костюмов — выдуманная учебная страна с минимальным уровнем художественности, плоская, как окна дома напротив румяным утром, когда пора идти в школу. Поэтому Партия Всеобщего Счастья именуется также партией *румяного* будущего.

Так возникают списки, реестры, когда озлобленное инженерное знание выходит на поиск несуществующих предметов, все время пытаясь им какие-то количества приписать, получить возможность обладания и какую-то выгоду от застревающих фантазий — выгоду, дескать, развернутую к озаренному будущему родных городов. Эти списки — планет, следующих за Плутоном, пушнины, добытой честным эскимосом, ролей, сыгранных родителями Леньки, и т.п. — своими загибающимися полозьями создают иллюзию приобретения, присвоения. Нечто подобное созерцанию произведений искусства в музеях — их ведь нельзя использовать, унести с собой или даже «занести в себя», но посещение музея должно «приносить пользу», и вот (советские) люди, близоруко нагнувшись к табличке, переписывают в блокнот имя автора и название «понравившихся» картин.

Этакая запасливость — представим себе Шерлока Холмса, который не может вести расследование преступлений из чистой любви к искусству, выклеивать каталоги газетных вырезок из чистой любви к фактам, но должен неукоснительно требовать запасов, доли в добыче, требовать платы за каждое дело, пусть даже натуральной оплаты, и вот уже мешки с мукой, копченые окорока, пушнину и прочее сносят в подвалы дома на Бейкер-стрит.

Так или иначе, но поиски «олора» приходится равнять на какое-то «общее дело», ибо только там они могут развернуться в протяженность и обрести дистанцию для обзора — освоение целины, коммунистическая борьба со всеобщей несправедливостью, сопереживание арабам и вьетнамцам, подсчет голосов, поданных на капиталистических выборах за прогрессивные партии, рациональное использование природных ресурсов. И, конечно, проект всеобщего воскрешения подводит черту этим отождествлениям к полному счастью.

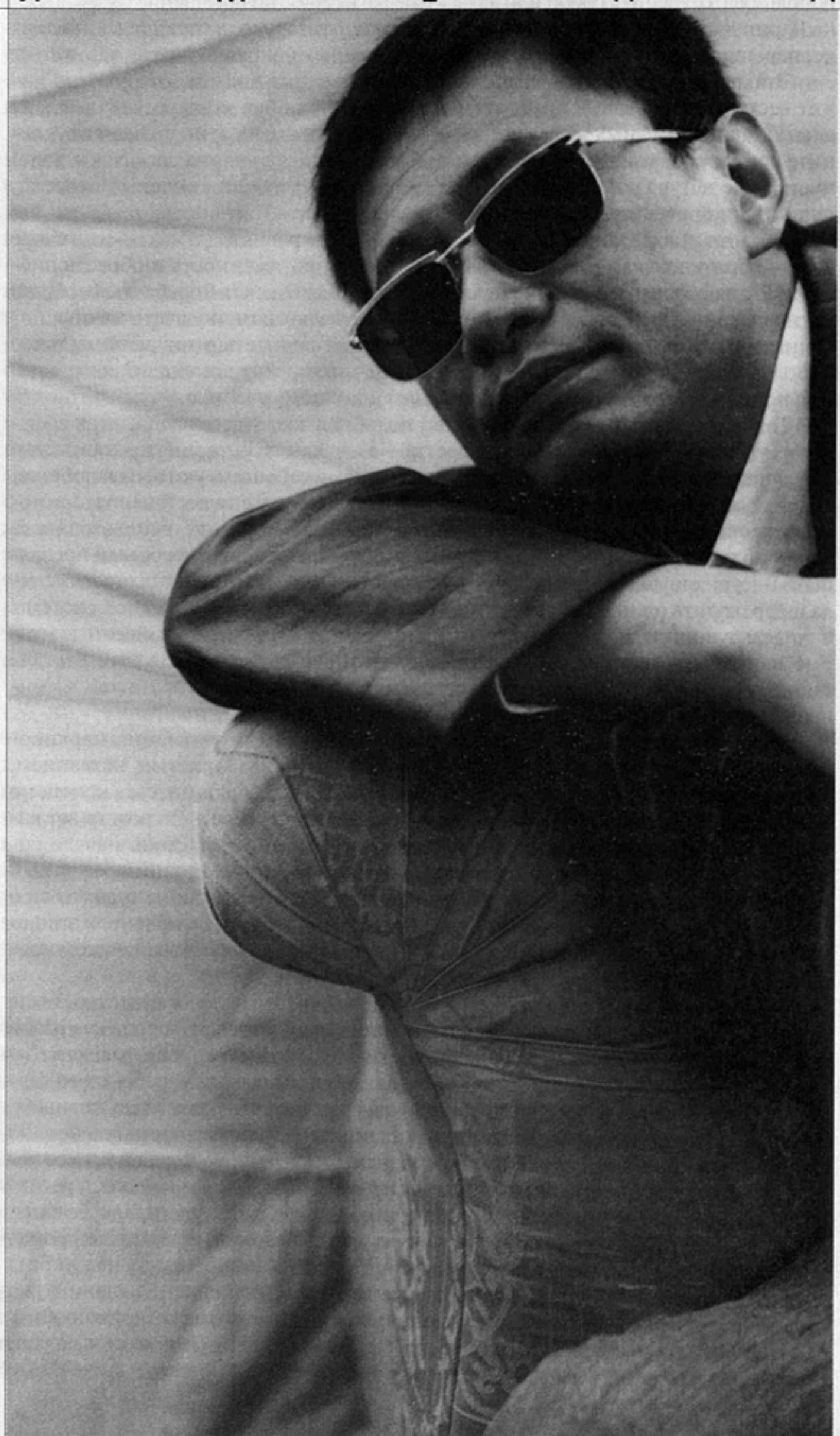
Так здесь опять появляется феерия, подобная жюльверновской, игра в «великих ученых», технология плюс оперетта — надежды на историю, протяженную в будущее, которая сделает «олор» по-настоящему хорошим, уютным и добрым, которая соединит пересчет несуществующих предметов с некоей неповторимостью жеста. Как если бы мы пытались сосчитать саму темноту, использовать ее для пополнения запасов. Или как если бы у нас был аппарат, способный превращать несуществующие списки в естествознание, в твердые кристаллические тела и переводить один список в другой — например, планеты Солнечной системы в запасы пушнины, добытой честным эскимосом, или в какие-то найденные мудрые центральноазиатские рукописи, навьюченные на верблюдов. Это был бы такой прорыв внутри посредственности и демократии, от «булыжников» к «минералам» — воистину крановщики, играющие короля Лира.

С другой стороны, такой пересчет несуществующих предметов, маркированный лишь своей ускользающей эмблемой, своим забористым названием, подобен эпидемии, у которой, в противоположность революции, есть конец, но нет начала. Непонятным образом в основании пустого пересчета возникает какой-то «олор», какая-то осажденная крепость — сродни эпидемии, начало которой всегда кроется в неясном зловещем недоразумении — то ли зараженный корабль приплыл не в тот порт, то ли трупы животных зарыли не туда, то ли в какой-то столовой подали что-то не то. Однако это жалкая, вымученная эпидемия — не чума Арто, но скорее холера — особенно в том смысле, в каком восклицают: «Вот холера!»

Кстати, об эпидемиях и о холере. В 1970 году в Одессе, как известно, была таковая. Нам с родителями в то лето посчастливилось уехать из города как раз за день до объявления карантина. А накануне отъезда мать, помнится, рассказывала отцу о несчастливых родах какой-то знакомой или соседки — ребенок родился мертвым. Мне врезался в память обрывок фразы: «...а он вылез весь черный». Понятно, что это не имело никакого отношения к уже распространявшейся, но еще скрытой эпидемии, однако в моем сознании этот «черный ребенок» все лето маячил как ее причина. И это тоже как-то связано с «олором», с его пересчетами, эта неставшая эпидемия, чьи смутные обстоятельства застилают ее саму. Так в перспективе «олора» все время маячит жажда безумия, алхимии, террористических актов, отравления колодцев, но в честной инженерной душе никогда не реализуется она. Эпидемия, остающаяся на уровне «накопления знаний», на уровне безликих комочков, плотно прильнувших к изнанке черепной коробки.

Над Олором нависло пасмурное небо, Ленька едет в Джаркахуль, Уран, Нептун, Плутон, а он вылез весь черный, вот холера!..

И М Е Н А



Вонг Карвай

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Наитие и расчет

ВОКРУГ «ЛЮБОВНОГО НАСТРОЕНИЯ»

Автобиографический срез. Вонг Карвай появился на свет в Шанхае в 1958 году, в Гонконг был перевезен пятилетним. Сложение этих дат дает 1962 год — точку старта событий «Любовного настроения». Детские впечатления об общинных устоях и быте шанхайских иммигрантов, без сомнения, оказали влияние на обрисовку «массовых сцен». Персонажи фильма — обитатели съемных крохотных комнатушек гостиничного типа (правда, с наличием в каждой ванной и санузла). Большинство коротает досуг за совместными трапезами и азартной игрой в маджонг. Все на виду у всех: дух коммунальности зачастую подминает под себя любое стремление к приватности. Если для лиц старшего поколения, воспитанных на традиционных устоях, эта ситуация не представляется чем-то неестественным и неудобным, то для вестернизированных представителей новой генерации она становится болезненно дискомфортной. Этот культурный конфликт, нестыковка императивов публичного и частного бытия — суть базовой коллизии картины. В одном из интервью Вонг Карвай поминает родственницу, которой приходилось прибегать к изощренному лицедейству, чтобы за ширмой добродетельного существования скрывать семейные неурядицы. Это детское воспоминание, по словам режиссера, стало одним из истоков замысла «Любовного настроения».

60-е годы стали для Гонконга финальным рубежом своеобразной «эпохи невинности». Как утверждает Вонг Карвай, в 70-е история, подобная той, что рассказана в его фильме, была бы уже невозможна.

Азиатчина. Когда репортеры принимаются расспрашивать Вонг Карвая о «таинствах Востока» и «загадках азиатской души», он напрягается и сразу же «переводит стрелки» — начинает рассуждать о спутниковой связи, о Всемирной паутине, о благотворном космополитизме нашей эпохи. Между прочим, на международном английском Вонг Карвай изъясняется куда свободней, чем на литературном (пекинском) китайском. Его постоянный соавтор оператор Кристофер Дойл — яркий пример «проницаемости границ», австралиец по рождению, он уже два десятилетия житейски и творчески связан со странами китайской культуры. Звуковая дорожка «Любовного настроения» являет собой «кругосветное столпотворение» мелодий: традиционные напевы гонконгских поп-див соседствуют со сладкой латинской растравой (ее изливает не кто-нибудь, а афро-американский денди Нэт Кинг Коул), минорный настрой вальса японского композитора Сигэру Умэбаяси подхватывают пьесы, специально написанные для фильма европейцем Майклом Галассо. Картинами, оказавшими наибольшее воздействие на стиль «Любовного настроения», Вонг Карвай называет опусы Альфреда Хичкока и Микеланджело Антониони.

Самоопределение Вонг Карвая — «китаец из мегаполиса». Существенно, что в этой словесной паре брезжит не только сращивание разнонаправленных семантических векторов (тысячелетняя культура встык с новейшей машине-

рией), но и их конфликт. Повседневное бытие современного азиата в вещном контексте глобальной цивилизации — вот смысловой бэкграунд урбанистических поэм гонконгского автора.

Международному успеху фильмов Вонг Карвая, конечно, способствует конвертируемость фабул, но не в меньшей степени — их экзотические обертоны. Стык космополитических сюжетов и азиатских типажей порождает неожиданный остраняющий эффект: западный умник обретает возможность взглянуть извне на собственный обиход, познать себя, наблюдая «другого»[1]. Но в той же «азиатчине» кроется и причина запоздалого знакомства российской публики с гонконгским режиссером, признанным повсеместно одним из лидеров кино 90-х: у россиян — свои комплексы, ориентальные типажи становятся для нашего интеллектуала напоминанием об азиатской составляющей его культурного опыта, а это действие по сию пору представляется нашему «еврофилу» сугубой бестактностью.

Актуальность. Любопытно, что в конкурсной программе Канна-2000 «Любовное настроение» Вонг Карвая схлестнулось с «Танцующей во тьме» Ларса фон Триера. Два наиболее «дефинитивных» автора 90-х (режиссеры, которые точнее прочих чувствовали стилистические приоритеты десятилетия) синхронно сняли «ретроградные» фильмы. На рубеже столетий именно 1960-е видятся не просто ностальгической зоной, но «нижней границей современности», той эпохой, когда созидался словарь и темник нынешнего кинематографа, тем истоком, к которому следует припадать.

Оба автора (которых в нашей прессе почему-то принято считать антиподами) — вдумчивые ученики шестидесятников — формалистов из «новой волны», независимых американцев, утвердивших на экране урбанистический пейзаж и импровизационный метод работы. Дерганая картинка фон Триера — не что иное, как доведенная до логической грани мобильность субъективной камеры, визуальная игра с однократностью мгновений. Манипуляциями с временными потоками, рискованными пробегами камеры славен и Вонг Карвай. И все же «ноу-хау» гонконгского режиссера кроется не столько в модерновой картинке, сколько в вольном обращении с фабульным материалом: подобно джазовому музыканту, он неожиданно может изменить темп, переходя от созерцательных фрагментов к сверхскоростному повествовательному «захлебу». В угоду субъективности Вонг Карвай ломает золотые сечения академической драматургии, внушая зрителю, что изображает жизнь в непричесанных формах самой жизни.

«Любовное настроение», однако, отличается от фирменных лент Вонг Карвая (коих, собственно, три — «Чунгкингский экспресс», «Падшие ангелы» и «Счастливы вместе») — картина соразмерней, выверенней, строже, а кроме того, она на удивление камерна, слишком уж интерьерна для «летописца мегаполиса», «созерцателя городских толп». Как знать, не является ли этот внезапный дрейф режиссера по направлению к неоклассицизму (переориентация — с годаровского «нахрапа» на ювелирность Антониони) не просто однократным опытом, но предчувствием смены «актуальных» тенденций новейшего арт-хаусного кино?

Дружба-верность-любовь. «Любовное настроение» — седьмой по счету фильм Вонг Карвая. И первый, где речь напрямую заходит об институте брака. Впрочем, хитросплетения триады «дружба- верность-любовь» и прежде оказывали определяющее воздействие на поступки, установки и жизненный стиль основных героев гонконгского автора.

---

[1] Некоторые из почитателей Вонг Карвая, вероятно, разделяют предчувствия Г.Чхартишвили (Б.Акунина), написавшего, правда, про Японию, а не про Гонконг, но процессы, идущие в этих странах Азии, без сомнения, сходны: «Там развернут небывалый эксперимент по созданию нового землянина, который, возможно, впервые в истории сумеет преодолеть извечную биполярность мира и органично соединит в себе достижения западной и восточной культур: рациональность и интуицию, жесткость и гибкость, ощущение пространства и ощущение времени, понимание жизни и понимание смерти, know-how (знание как) и know-why (знание зачем)».

«Любовное настроение»

В ранних его фильмах («Пока не высохнут слезы», «Бесшабашные дни» и отчасти в сложносочиненном «Прахе времен») отношение к любви пребывало еще в пубертатной стадии: ценности мужской дружбы без труда смиряли эротические порывы. Герой мог запросто пренебречь возлюбленной и отправиться на верную смерть — вызволять из беды непутевого друга. В триаде «дружба-верность-любовь» акцент явно делался на два первых слова.

В дилогии «Чунгкингский экспресс» — «Падшие ангелы» случился прорыв к юношеской опьяненности чувствами, к влюбленности в любовь. Любовь при этом трактовалась режиссером как открытое чувство: зыбкий процесс, а не жесткая константа.

Ближе всего к брачной тематике Вонг Карвай подошел в фильме «Счастливы вместе». История распада нетрадиционной семьи (гомосексуального союза) позволила ему продемонстрировать нюансы отношений в человеческой паре, выстроить систему контрапунктов и оппозиций: ведущий — ведомый, сильный — слабый, стойкий — гибкий, цельный — неоднозначный и т.д. Возможно, потому, что диалогические аспекты супружества были отработаны в этой картине, в «Любовном настроении» места им не нашлось.

В фильме «Счастливы вместе» забрезжил и значимый для «Любовного настроения» мотив «преодоления брака»: герой (которого играет вонгкарваевский премьер Тони Люн) рабской зависимости от эгоцентричного «супруга» в конце концов предпочитает вольность, a reason to live (ощущение жизненных перспек-

тив) он находит в новых, принципиально незавершенных, подвижных отношениях, в самой настроенности на влюбленность.

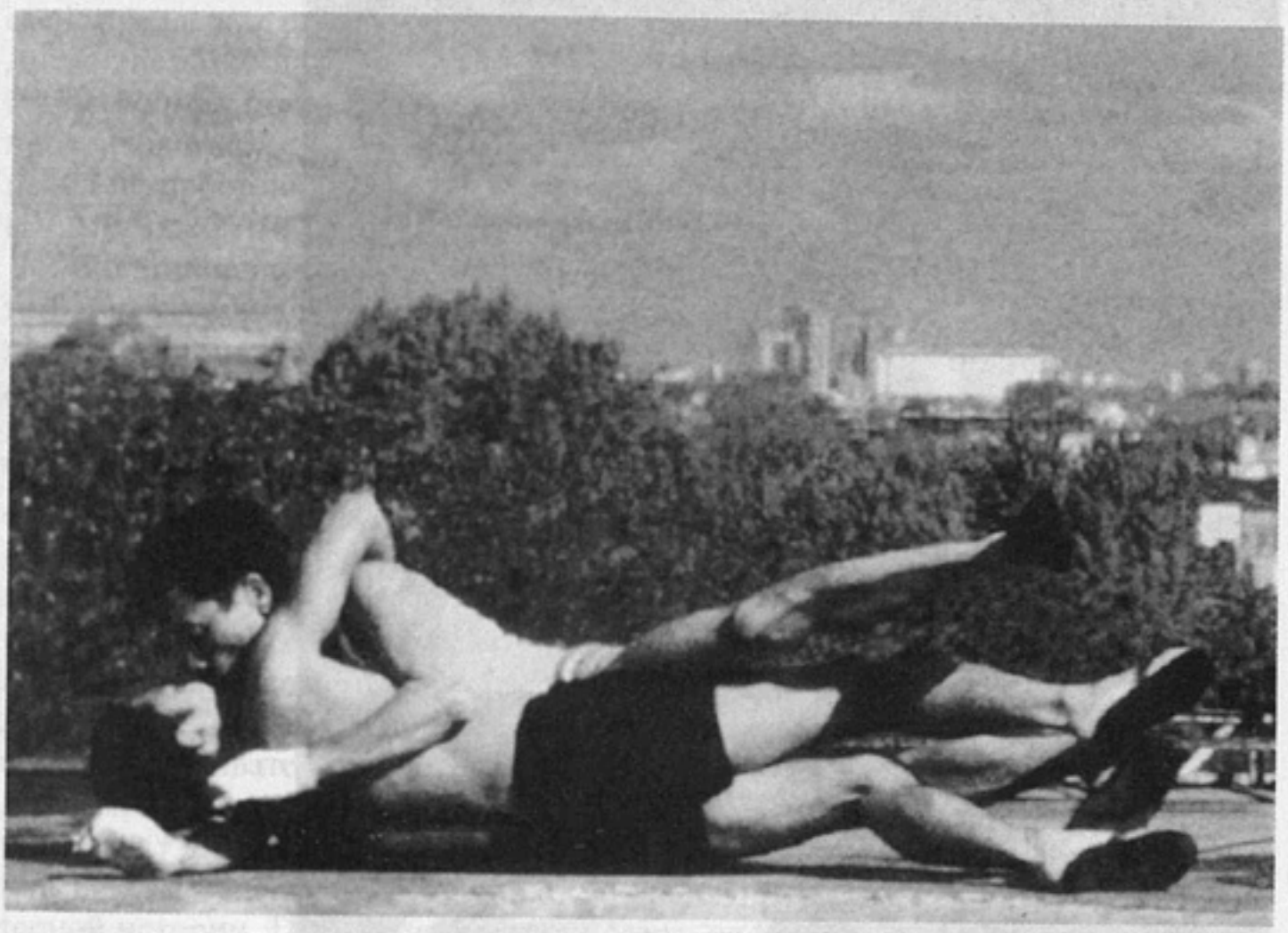
«Любовное настроение» еще раз сменило акценты в базовой фабульной триаде: потребность в дружбе подтолкнула героев Тони Люна и Мэгги Чун к запретной любви, любовь вернула им ощущение самоидентичности и достоинства. В какой-то момент обоим стало ясно, что верность себе и внутренняя свобода важнее конвенций и формальных уз.

Датировка событий. Действие «Любовного настроения» имеет вполне конкретную датировку: история начинается в 1962-м, а завершается в 1966-м. Первоначальный авторский план предполагал иные временны́е рамки — 1962—1972. Однако, изрядно увязнув в фильме, режиссер пришел к выводу, что этот эпический замах (кардиограмма десятилетия через судьбы влюбленной пары) вступает в серьезное противоречие с настроенческой природой его дара. Финальная дата фильма — 1966 год — соответствует пику «культурной революции» в КНР. Разъясняя в своих интервью неслучайность датировки, режиссер обращает внимание на то, что именно на переломе 60-х жители Гонконга (многие из которых, как и родители Вонг Карвая, были недавними иммигрантами из континентального Китая) ощутили внезапно свою уязвимость, потенциальную незащищенность перед агрессивными шквалами истории. Под сомнение были поставлены изоляционистские представления гонконгцев об их тихой гавани, надежно укрытой от мировых бурь.

«Чунгкингский экспресс»

История проекта. Окончательная версия «Любовного настроения» — результат сложной цепочки метаморфоз. Трансформация замысла была трехступенчатой, стадии ее можно обозначить, как «пекинский зачин», «слом Макао» и «бангкокский прорыв». После завершения работы над фильмом «Счастливы вместе» (1997) Вонг Карвай решил сделать камерное кино «про любовь и еду», свести на съемочной площадке двух своих фаворитов — Тони Люна и Мэгги Чун, давно не работавших в паре. Местом действия должен был стать современный Пекин, героями — гонконгцы, живущие в китайской столице. Имелось и название — «Пекинское лето». Но режиссеру не удалось поладить с пекинскими властями (по его версии, из-за предполагавшихся съемок на площади Тяньаньмынь: герои отчего-то предпочитали назначать романтические свидания в памятном месте разгона студенческих демонстраций). Желая сохранить значимый для не-

го актерский дуэт, Вонг Карвай скорректировал историю, переместив ее в Макао. «Пекинское лето» стало названием ресторана, в разветвленной истории предстояло главенствовать трем персонажам, временной привязкой стали 60-е годы. Но и этому замыслу осуществиться было не суждено: Стивен Спилберг ангажировал Мэгги Чун на роль в картине «Мемуары гейши» (проект в конце концов «не пошел»), и актриса не могла сниматься в «Пекинском лете». Тогда режиссер вернулся к идее фильма на двоих, из которой в конце концов и выросло «Любовное настроение». Параллельно с этой картиной Вонг Карвай запустил новый проект — «2046», съемки обеих лент велись одновременно на студиях Бангкока. Так как работа над «Настроением» затягивалась, режиссеру пришлось дать вольную Кристоферу Дойлу (который был связан голливудскими контрактами), завершал фильм другой оператор — Марк Ли Пинбин. Хотя картина Вонг Карвая уже была заявлена в программе Канна-2000, автор про-



«Счастливы вместе»

должал вносить в нее многочисленные изменения и коррективы. «Каннский дэдлайн стал для меня спасительной точкой, если бы не он, возможно, фильм не был бы закончен никогда», — признавался он репортерам. Буквально за несколько дней до премьеры при окончательном монтаже Вонг Карвай изъял из «Любовного настроения» все эротические эпизоды (судя по рекламному ролику, который в соответствии с каннскими правилами был сдан за месяц до даты показа, постельные сцены были достаточно горячи). Этим он поверг в шок актеров: Тони Люн и Мэгги Чун не узнали фильм.

Локус. В «Любовном настроении» три географические точки: Гонконг, Сингапур и Камбоджа. Азиатские мегаполисы в значительной степени смоделированы в павильоне — их реальные архитектурный облик и обиход неузнаваемо изменились за три десятилетия. Под Гонконг 60-х во многих сценах загримирована столица Таиланда Бангкок. На протяжении всего фильма пространство представлено концентрированным, рукотворным, почти плоскостным (интерьерные сцены перемежаются с ночными уличными эпизодами, предпочтение отдается искусственному освещению, вольница простора сознательно ограничена, укрощена). Тем сильнее поражает внезапная смена визуального кода, финальный «прорыв вовне» — к дневному освещению, к светоносным небесам, к природной беспредельности. Эти натурные съемки (итог счастливого стечения обстоятельств и внезапного режиссерского наития) были осуществлены в Камбодже, в древнем буддийском комплексе Ангкор-Ват, архитектура которого яв-

ляется зримым воплощением надличностной благодати, усмирения времени и судьбы.

Для понимания сюжета существенно то, что персонажи фильма, живущие в Гонконге 60-х, пребывают в ситуации двойного подданства. Они вовлечены в деловую жизнь космополитического мегаполиса и вместе с тем интегрированы в коммунальный быт довольно обособленной общины иммигрантов из Шанхая, которые принесли с материка свои принципы, привычки, стиль общения и специфический, малопонятный местным жителям диалект.

«Падшие ангелы»

Название картины. «Любовное настроение» (In the Mood for Love) — слова заимствованы режиссером у сладкого хита эпохи свинга «Я настроен на любовь» (I'm in the Mood for Love), недавно перепетого Брайаном Ферри в холодноватом элегантно-салонном стиле. Вонг Карвай долго мучился над названием, пока в руки его не попал этот диск. «Я настроен на любовь, потому что ты рядом... не важно, что будет после, нынче я настроен на любовь». Песня в исполнении Ферри сопутствует рекламному ролику (трейлеру) фильма, но ни в итоговый вариант, ни в саундтрек картины она не вошла. Сочтя балладу излишне легковесной, Вонг Карвай изъял ее при окончательном монтаже.

Наитие и расчет. Вонг Карвай, вне всякого сомнения, относится к числу режиссеров интуитивного склада. Известно, что железному сценарию он предпочитает краткий сценарный план: каждый эпизод расписывается и уточняется непосредственно перед съемкой. Замысел у таких авторов не является незыблемой

окаменелостью («Фильм готов, теперь осталось его снять»), он подвержен метаморфозам и трансформациям на всех этапах осуществления, открыт к сотворчеству случая, чуток к токам наития. Возможно, импровизационный метод работы — наследие докинематографического эфирного опыта режиссера (Вонг Карвай заканчивал не киношколу, а творческие курсы при телевизионной компании).

Впрочем, ретроспективный взгляд способен выявить в «Любовном настроении» подспудную логику импровизаций, рациональность стечения обстоятельств. К примеру, натурные съемки камбоджийского храмового комплекса Ангкор-Ват попали в картину по воле случая. Прежде был отснят эпизод, в котором герой Тони Люна вспоминает общеизвестный фольклорный мотив: чтобы избавиться от сокровенного и наболевшего, нужно открыть свою тайну вековому дереву и упокоить ее в дупле. К моменту работы над финальными сценами картины подходящее дерево обнаружить не удалось. Таиландский ассистент предложил режиссеру организовать выезд в Камбоджу, к храмам Ангкора. Древо внезапно превратилось в храм, дупло — в выбоину древней постройки. Вынужденная подмена, однако, оказалась попаданием в яблочко. В фильме проявился мифологический слой: умиротворенный тропический пейзаж обеспечил не просто смену визуального кода, но значимый стык сиюминутного с вечным, искомый финальный аккорд.

Внезапное вымарывание эротических сцен может показаться кому-то актом режиссерского самодурства. Но результат убеждает — так проявила себя логика кинематографической формы: открытая демонстрация постельных сцен противоречила бы метонимической природе картины.

Часть вместо целого. Повествование в «Любовном настроении» строится как система значимых умолчаний и подмен. Эта нарочитая метонимичность пронизывает и организует различные уровни фильма. Она являет себя в способе изложения фабулы — история о «симметричном адюльтере» (муж изменяет жене с супругой соседа, потому что она состоит с последним в любовной связи) подвергается существенной редукции. Супруги главных героев почти не попадают в кадр, они ведомы зрителю главным образом понаслышке. (Возможно, иной повествовательный ход обнажил бы почти водевильный бэкграунд фабулы: измена за измену, цепь недоразумений, отдаляющих хэппи энд, тайна отцовства и т.д. Неподготовленный, то есть ориентированный на масскульт, зритель и в самом деле простодушно откликается на комические потенции адюльтерной истории. По признанию режиссера, во время гонконгских сеансов ему иной раз приходилось слышать смех.)

Метонимичны и аскетичный стиль актерской игры, и приемы выявления эмоций (сомнамбулические проходы Мэгги Чун замещают надрывные излияния «про одиночество, потерянность и тоску»). Эротизм в картине подменяет эротику, его напряжение нагнетается посредством полунамеков и визуальных проговорок. Легкое касание рук — вместо постельных игр, элегантность — вместо полной обнаженки. Строгий фасон костюмов не просто подчеркивает стать Тони Люна, изысканность и гибкость Мэгги Чун — укрывая тела, они фетишистски акцентируют в них самое притягательное.

Метонимичность доминирует и в визуальном строе картины — ухватывая дискретные фрагменты пространства, камера созерцательной кантилене предпочитает экспрессивный пунктир, отрекаясь тем самым от претензий на всевидение и всезнайство.

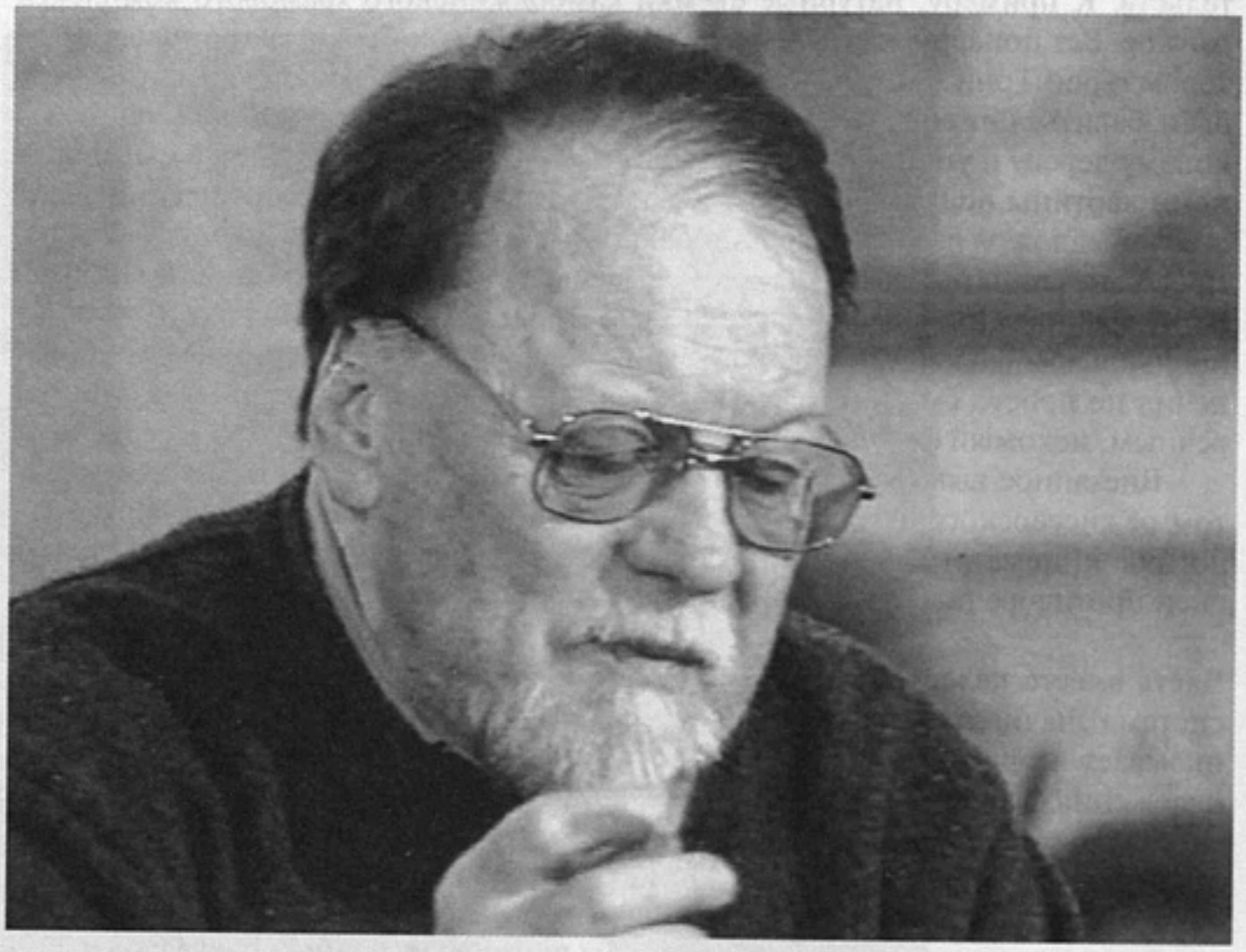
Торжеством житейской метонимии можно счесть финальный выбор героев, заместивших семейное сожительство вольным одиночеством, прихотливыми градациями чувствований и воспоминаний.

Так из подсознания вековой культуры Китая — возможно, вопреки субъективным авторским намерениям — всплывают древние представления о порождающей силе пустотности, о смыслообразующей роли интервала. Разрывы пунктира зритель волен заполнять собой — личными эмоциями, частным видением, субъективным опытом.

МИХАИЛ РОЩИН:

«Остаюсь в XX веке...»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАЯ СМИРНОВА



Михаил Рощин

На студии «Остров» Сергея Мирошниченко сценарист и режиссер Петр Солдатенков снял документальный фильм «Дело Артура Макарова». О погибшем кинодраматурге и писателе рассказывают его жена Людмила, деревенские соседи и многолетние друзья. Один из них — писатель Михаил Рощин. Именно к нему мы обратились, чтобы поговорить о герое фильма, о том, что удалось, а что не удалось передать на экране. Но разговор довольно быстро вышел за пределы изначально поставленной задачи и устремился к более общим вопросам, связанным, прежде всего, с судьбами шестидесятников. Попытка рецензии обернулась продолжением разговора о поколении, начатого в картине. Не только о тех, кто, как Артур Макаров и его ближайшие друзья Владимир Высоцкий, Андрей Тарковский, Василий Шукшин, трагически ушел из жизни, навсегда оставшись в легендарной эпохе, но и о тех, кто, как сам Михаил Рощин, продолжает драматическое существование во времени — нередко вопреки и даже наперекор ему — с прежним шестидесятническим романтизмом.

Дая Смирнова. В 1995 году Артур Макаров, усыновленный племянник Тамары Федоровны Макаровой и Сергея Аполлинариевича Герасимова, в возрасте шестидесяти трех лет был убит в своем доме при невыясненных обстоятельствах. Это тяжелое известие быстро распространилось в кинематографической среде. И хотя Макаров уже давно отошел от кино, его смерть была воспринята как знак беды в судьбе поколения, с которым неразрывно связано его имя. А кем был Артур Макаров для вас? Как вы отнеслись к документальной картине о нем?

Михаил Рощин. Я видел фильм на кассете, которую дала мне жена Артура Мила. Смотрел с большим интересом, может быть, потому, что знаю героя. В кар-

тине много хорошего. Дай Бог, чтобы она вышла в свет. Ведь об Артуре никто толком ничего не знает. А он был очень индивидуальный, редкий человек. Я только думаю, что надо было шире показать его окружение и его время. Без этого фильм все-таки неполный, съеженный.

Д.Смирнова. Он написал двадцать пять сценариев. Среди его фильмов — «Приезжая», «Новые приключения неуловимых», «Один шанс из тысячи», «Горячие тропы». Из литературных произведений можно вспомнить рассказ «Придурки», повесть «Много дней без дождя», охотничьи рассказы, но главное событие его литературной жизни произошло в 1966 году?

М.Рощин. Да, я тогда работал редактором отдела прозы в «Новом мире». Артур принес пронзительный и свежий рассказ о деревенском житье-бытье, которое наблюдал буквально из окна, и в один день стал знаменитым. Название не помню, не то «Прощальный день», не то «Прощеный день». Речь шла о деревенских соседках, а в то время уже двинулась «деревенская проза», уже был «Матренин двор», и быстро напечатанный рассказ Артура очень складно попал в эту волну. Артур нашел тогда свою дорогу, но... Я с ним и при жизни ругался и сейчас могу повторить, что он зря расходовал себя на кино, на то, что сейчас называется «экшн». Он мог вырасти в очень интересного прозаика, если бы меньше мотался по студиям страны.

Д.Смирнова. Надо было зарабатывать на жизнь?

М.Рощин. Не одному ему надо было зарабатывать. У нас тогда была хорошая компания. Через Артура я познакомился с Володей Высоцким, Левой Кочаряном, Андреем Тарковским. Был такой период, когда все были влюблены друг в друга — еще существовала чистая мужская дружба. Каждый из нас уже что-то сделал, у всех были свои дела, судьбы, все как-то определились. Это было еще до моей драматургии, я усиленно занимался прозой. У Артура был культ мужской дружбы, он был преданный товарищ. Возможно, нас всех собирал, соединял, цементировал Володька Высоцкий. Я даже склонен думать, что многие Володины песни вдохновлены историями, делами, путешествиями Артура, редкостного и талантливого рассказчика.

Д.Смирнова. Можно сказать, что Макаров оставил заметный след в русской прозе?

М.Рощин. Нет, к сожалению, заметного следа нет. У него даже книжки не было. Хорошо, если выйдет книга, которую сейчас делает Мила. Это будет большое достижение и большой подарок памяти Артура. Он написал немного, но — *написал*.

Д.Смирнова. Автор фильма Петр Солдатенков сначала называет своего героя кинодраматургом, писателем, а потом выводит на первое место охоту как образ жизни.

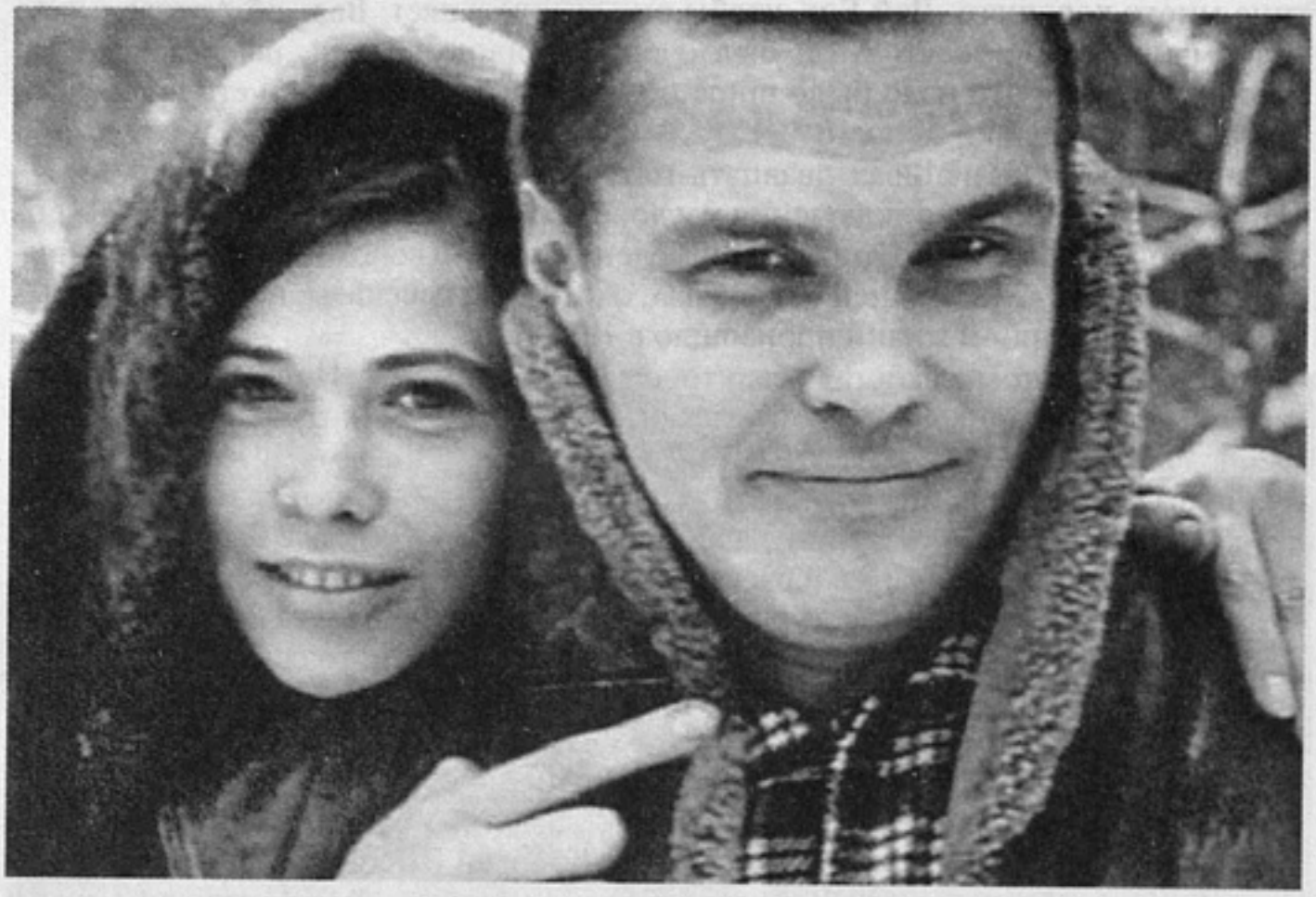
М.Рощин. Да, Артур около тридцати лет прожил в деревне и был настоящим охотником. В одной из повестей он очень смачно описывает, как завалил медведя. Сильный был человек, крепкий и смелый. Смелость — главное мужское качество.

Д.Смирнова. В картине мелькнул термин «хемингуэевщина».

М.Рощин. Правильно мелькнул. Артуру нравился этот образ, и в некотором смысле он работал над этим. Мы тогда все были ударенные «папой Хэмом», но далеко не у всех были задатки, позволяющие вписаться в такой образ. Хорошо подражает тот, в ком есть соответствующая мужская закваска. Я, например, даже не пытался.

Д.Смирнова. Мы все знаем ироническую формулу «начать новую жизнь с понедельника», а Макаров неоднократно осуществлял ее всерьез. У него было чувство юмора?

М.Рощин. Несомненно. Артур вообще был нормальный парень, выпивоха, компанейщик. Когда мы утром изнывали с похмелья и денег не хватало даже на пиво, он мог взять в своем богатом доме какой-нибудь магнитофон и тут же продать его официанту. Но он был и резковат. Ему ничего не стоило дать кому-нибудь в рыло. Когда мы вышли с первого просмотра «Андрея Рублева», он услышал рядом чьи-то критические выпады, особенно выступал один знаменитый актер. Артур, недолго думая, отвел его в сортир и сильно, обидно побил. После этой потасовки мы почему-то отправились домой к Ефремову. После фильма он позвал нас поговорить, выпить и посмотреть его новую квартиру над «Синтетикой» на Ленинградском проспекте. Олег хотел оборудовать квартиру



«Дело Артура Макарова». А.Макаров с женой Людмилой

по-новому и, прежде всего, сделать бар на западный манер. Ефремову фильм тогда не понравился, он с нами спорил, возражал, и под это дело мы выкушали все бутылки, которые он успел припасти для бара.

Д.Смирнова. И Артур его не побил. А Андрей был с вами?

М.Рощин. Нет, он остался в Доме кино.

Д.Смирнова. На экране Макаров несколько одномернее, чем в вашей памяти.

М.Рощин. Он заметно отличался от всех, кого мне доводилось встречать в ту пору. Он был сложным, накрученным, пижонистым закоренелым киношником. На нем, безусловно, лежал герасимовский отсвет. Герасимов внутри ведь был пижон и эстет. В Артуре было что-то западное, и это ощущалось во всем, например в манере одеваться. Первые настоящие джинсы я увидел на нем. То какая-то кожаная куртка, то необычный кепарик, но он никогда не был таким пижоном, которому хочется дать по морде. Он не был стилягой, символизирующим безвкусицу и глупость, но у него был свой стиль, своя повадка, своя походка, свой прищур. И была удаль. Он был мужчина, большой и красивый. Таким был Сережка Довлатов в Питере, но мы его узнали, только когда он объявился в Москве. В этих людях было что-то схожее.

Д.Смирнова. Романтическое имя Артур выбрала для сына сестры Тамара Федоровна Макарова.

М.Рощин. Он и был, несомненно, романтический человек.

Д.Смирнова. Свободный даже от диссидентства и по-настоящему независимый?

М.Рощин. Пока не надо было заниматься поделками ради прожиточного минимума. Мы все на дух не переносили официальное искусство, но жить-то надо было.

Д.Смирнова. По его словам, начав охотиться, он перестал думать о деньгах. Он всю жизнь сжигал мосты: бросил дом, бросил кино, перестал охотиться и писать. Он что-то объяснял? Почему он вдруг занялся алмазным бизнесом?

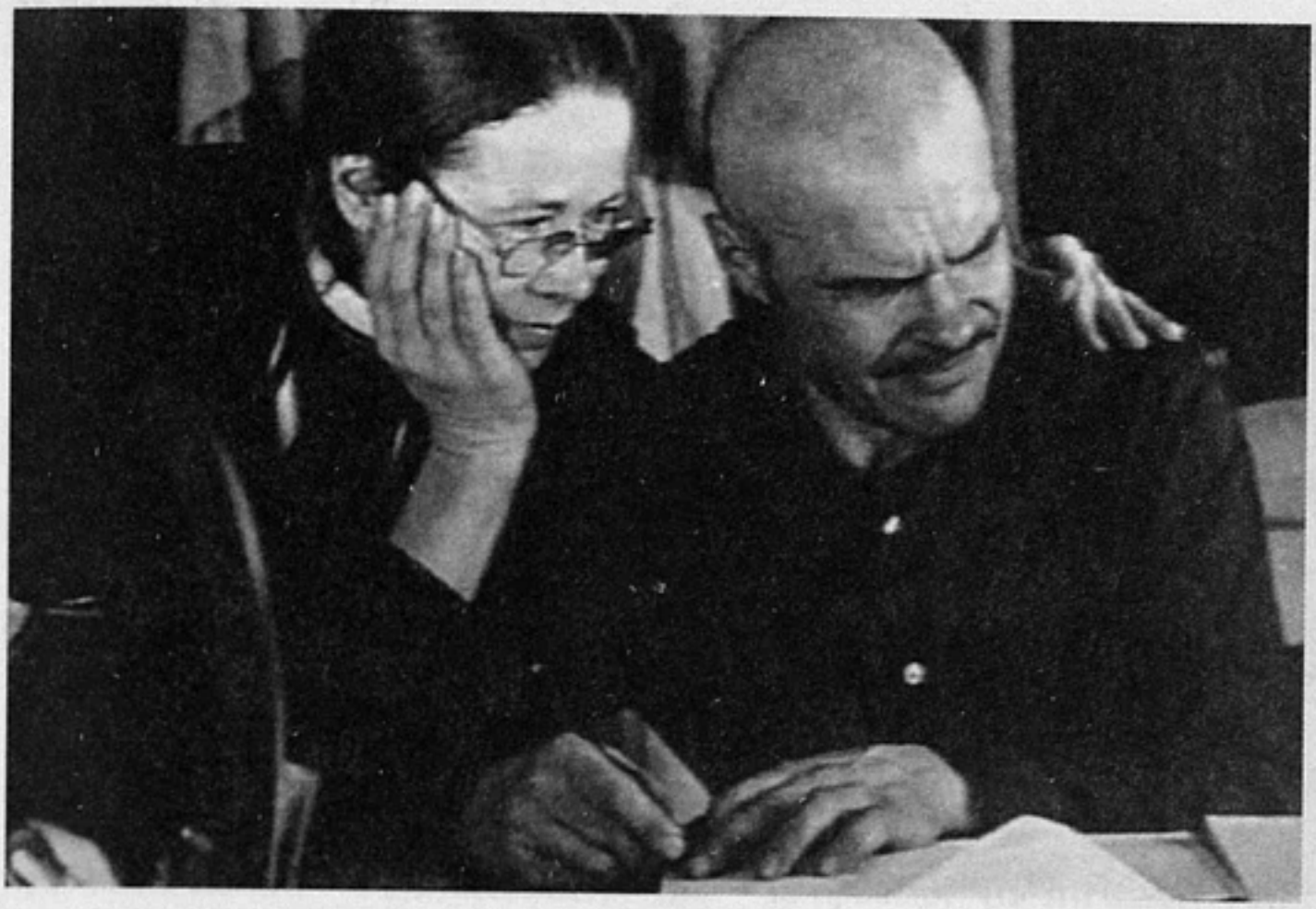
М.Рощин. Не знаю. При всей общительности он не был говорливым и не изливал душу. Был достаточно закрытым человеком, и я могу говорить о нем, но не за него. Даже его жена знает не все, хотя из немалого количества женщин он выбрал именно ту, которая стала самым преданным другом и верной спутницей. Артур знал, чего хотел, и шел своим путем сообразно натуре и душе.

Д.Смирнова. Он таким волевым образом выстраивал свою жизнь, что трудно применять по отношению к нему слово «судьба».

М.Рощин. Ну и хорошо. Я ему даже говорил: «Правильно живешь — писатель сам создает свою биографию».

Д.Смирнова. А как вы создаете свою биографию?

М.Рощин. Пишу прозу. К примеру, в прошлом году в ЖЗЛ вышла моя книга «Князь» о Бунине. Я давно и сильно люблю Ивана Алексеевича и целый год тру-



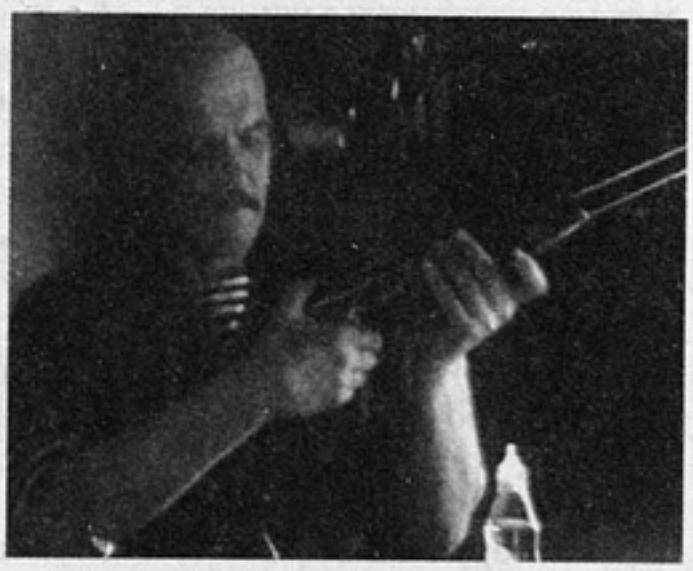
«Дело Артура Макарова». А.Макаров с женой Людмилой

дился с упорством ишака и большим воодушевлением. Князь — домашняя кличка Бунина. Объясняли ее так: «Кто в русской литературе граф, всем известно, а Бунин — князь».

Д.Смирнова. Вы, очевидно, с пристрастием смотрели фильм Алексея Учителя «Дневник его жены»?

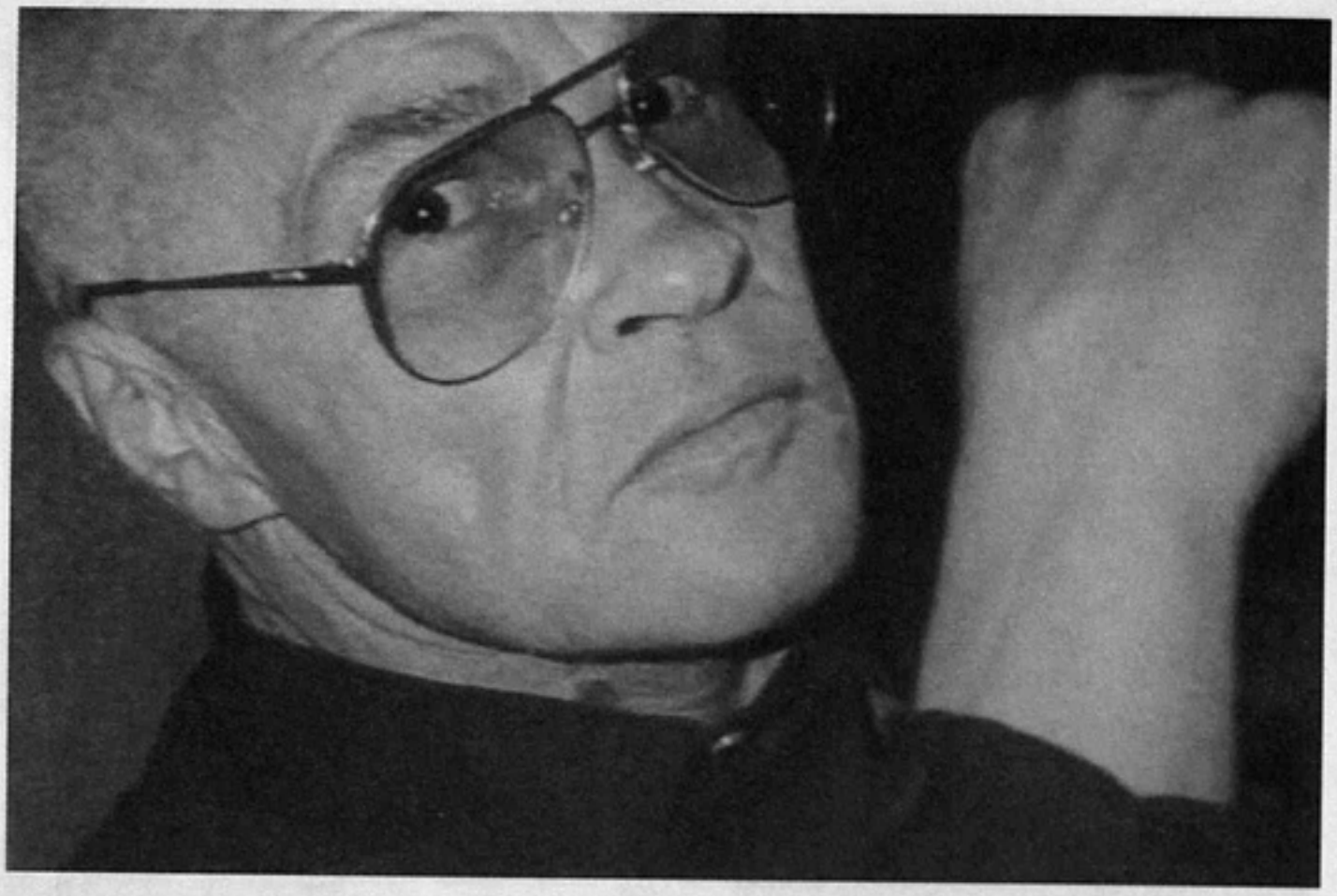
М.Рощин. Да уж, с фильмом у меня вышел целый скандал. Меня пригласили на просмотр, а я в итоге так разъярился, что ночь не спал, а под утро написал очень резкую статью для газеты «Экран и сцена» под названием «Верх берут лесбиянки». Из всего Бунина извлечена только история с Кузнецовой, причем о взаимоотношениях девиц рассказывается больше, чем о любви писателя. Там нет ни одного кадрика о России, которой Бунин был переполнен в ту пору, потому что писал свой главный роман «Жизнь Арсеньева» и книгу «Темные аллеи», где каждая строчка о его родине. Андрей Смирнов отдаленно похож на своего героя, он хорошо и сильно играет, но в целом все сделано препохабно. Где-то был славный заголовок «Дунин Бунин».

А последнюю пьесу «Серебряный век. Сцены 49-го года» я написал в прошлом году. Она напечатана в журнале «Современная драматургия». Речь идет о пятнадцатилетнем мальчике, который только начинает входить в творчество. За героем я далеко не ходил, опирался на себя, как часто бывает. Мальчик пишет стихи, ничего не зная о многих больших поэтах. Один из героев приводит его в букинистический магазин, где есть дама, влюбленная в Серебряный век, и он впервые слышит имена Гумилева, Ахматовой и других. «Это та Ахматова, про которую было постановление партии и правительства? — спрашивает мальчик. — Так зачем ее читать?» В пьесе много стихов. Все режиссеры, начиная с моего большого друга и учителя Олега Николаевича Ефремова, сказали, что сегодня на театре это не нужно. Театры теперь занимаются такими безобразиями, на мой взгляд, что туда не хочется идти даже в качестве зрителя. А что делают с классикой... Недавно видел по ТВ комикс по «Анне Карениной». Я сам инсценировал этот роман и могу отличить пьесу от комикса. Все хватают больших писателей и вытягивают из них мелочь.



«Дело Артура Макарова»

С режиссурой происходит то же, что с драматургией. В молодости я составил план, какие пьесы хотел бы



Артур Макаров

написать. Половину из этой дюжины названий сделал, а кому могут понадобиться оставшиеся, не вижу. Я профессионал и не люблю работать зря. «Серебряный век» войдет в эссеистическую книгу о всей моей жизни. Надеюсь опубликовать эту книгу в «Октябре», где много лет печатались мои дневниковые блоки. Бунин убедил меня, что писать надо свободно, не втискивая себя в формат. Принцип у меня простой: то, что интересно мне, может заинтересовать и читателя. Работа длинная и трудная, а денег ни черта нет. Приходится отвлекаться на сторону. Было время, когда сразу десять моих пьес шли по всему Союзу и миру, а теперь оказался на бобах, что нелегко. За одну эту убогую комнату в Доме творчества в Переделкино надо выкладывать пять тысяч ежемесячно. Вот я и напрягаюсь.

Д.Смирнова. Вы сказали, что в фильме «Дело Артура Макарова» надо было полнее показать окружение и время героя. Об окружении мы вспомнили, а вот эпоха... Можно ли сказать, что вы типичные шестидесятники?

М.Рощин. Трудно сказать, что типично, что нетипично. Тогда все было как-то едино, слитно. И кто знал в те годы, что какой-то рязанский учитель в затрапезном плащике и с портфелем сидит и пишет «Архипелаг ГУЛАГ»? Или что пижонистый, дующий каждый день шампанское по ресторанам Евтушенко пишет хорошие стихи и станет знаменитым? Такое было время, чем оно и интересно. Так или иначе все постоянно крутилось вокруг литературы. А литература была сильно политизированной. Потому что не мы руководили, а нами руководили, мы только задирались. Мы хотели правды, а они правды не хотели, и это был главный пункт преткновения, который породил шестидесятничество. ЦК стоял, как Эверест, поди столкни его с места. Они тогда были хозяева и сейчас хозяева. Особой свободы я не вижу.

Д.Смирнова. Вам нужна еще и особая? Наш кинематограф и от элементарной съехал с катушек и захирел.

М.Рощин. Мне не нужна. Мальчика в моей пьесе спрашивают: «Сколько тебе надо денег, чтобы ты сидел и писал?» Он отвечает: «А я и так сижу и пишу». Если человек свободен, он и в тюрьме свободен. Но в те годы мы бурлили, были малость тронутыми на борьбе за правду.

Д.Смирнова. Недавно в «Апокрифе» на канале «Культура» автор и ведущий этой программы Виктор Ерофеев задушевным голосом спрашивал спокойного, с изящной эспаньолкой Владимира Сорокина: «За что ты не любишь шестидесятников?» Разговор был неспешный, улыбчивый, как говорят о вещах, которые сами собой разумеются. И Сорокин отвечал, что, дескать, талантов там было мало, но они компенсировали слабый творческий импульс социальной активностью. То, что говорят и пишут эти знаменитые писатели, и есть та правда, за которую вы боролись, или это нечто другое?

М.Рощин. Это чушь! Я не знаю самого Сорокина, но его писания ненавижу, их неприлично взять в руки.

Д.Смирнова. А вообще современную прозу берете в руки?

М.Рощин. Ну, как вам сказать, по случаю или по необходимости. Вот Михаил Шишкин получил в прошлом году «Антибукера» за «Взятие Измаила», и я взял почитать, интересно, хорошо написано, но продираться через книжку трудно, проза витиеватая и немножко сконструированная, как все они теперь пишут. Словечка в простоте не скажут.

Д.Смирнова. Куда ведет эта тенденция русской прозы? В новый Золотой век?

М.Рощин. Не знаю. Вчера я был на обеде по случаю юбилея «Независимой газеты» и вручения «Антибукера», так там первую премию дали Акунину. Я его вообще не считаю писателем, и он сам откровенно говорит, что он не писатель, а конструктор, сочиняющий свои произведения по коммерческим причинам. Но все это занимает свою просторную нишу, все магазины забиты Акуниным. А где-нибудь в конуре сидит молодой писатель и пишет новую талантливую прозу — пробьется ли? Акунин сам себе начальник, у него за спиной журнал и литературная братия, которая ему помогает, и — премия... Когда речь идет о литературе, я традиционалист и консерватор, и это обосновано в моей книге о Бунине.

В меню антибукеровского обеда входил вопрос: «Кто будет классиком XXI века?» Как говорится, самое хитрое животное — то, которое мы еще не знаем. А если всерьез, классиком должен остаться Лев Николаевич Толстой. Кто-то правильно сказал, что будущее литературы — ее прошлое. Но эти балбесы ведь не учатся у русской литературы и даже оправдывают свое невежество теоретически, дескать, хватит говорить о великой литературе как о святом, потому что это только сбивает с толку молодых писателей. Выстраданная и отшлифованная проза уже не нужна. Надо избавить писателя от влияний, пусть развивается свободно, и в таких вольных условиях он, может быть, превратится в гения.

Д.Смирнова. А что, похоже на правду, мне нравится эта установка. И вы только что говорили, что научились у Бунина не вгонять себя в формат.

М.Рощин. Научился у Бунина, то есть у великого русского писателя. В свободе, конечно, правда есть, но куда мы денемся без школы? А школа ведь хорошая, с чистыми коридорами и образцовыми, правильными портретами.

Д.Смирнова. Насколько помнится, молодые шестидесятники звали людей тоже не в школу, а «за туманом», прославляли бытовую неустроенность, в которой, кажется, есть нечто общее с тем философским хаосом, который бушует сегодня.

М.Рощин. Думаю, что все серьезнее. Трагедия шестидесятников, если она была, заключалась в том, что мы боролись за хорошую советскую власть, хотели улучшить жизнь, улучшая власть. Но все наши призывы и уходы диктовались высокими стремлениями. Мы были большими патриотами не в зюгановском, а в подлинном смысле этого слова. У нас было желание знать свой народ и облегчать его долю. Откуда взялась «деревенская проза»? В деревне концентрировалась вся боль человеческая, вся тоска и мука, и писатели старались сказать вслух хоть каплю правды о своем народе, которую каждый из них знал.

Мы хотели настоящего, потому что и сами страдали по-настоящему, были детьми войны, нищей безотцовщиной. Я ушел из Литинститута в жизнь, потому что мать была уже не в силах тянуть нас троих. Сберкнижки мы видели только на плакатах. В наших дворах постоянно арестовывали и сажали людей, то политических, то ворье. Со всех сторон на нас давили пионерия и комсомолия, но, как ни странно, они нас все-таки и воспитали. Мы были не только идеологизированными, но и идейными, а у нынешней молодежи нет стержня. Может быть, поэтому многие садятся на иглу. Они не знают, зачем живут, а мы знали, зачем живем. Пусть мы в чем-то ошибались, но ошибались благородно. Дай Бог нынешним молодым иметь более высокие цели, чем добывание денег. Те, кому мы кажемся заблудшими, архаичными и даже смешными, могут позавидовать нам во многом.

Моей компании, моих друзей, о которых я говорил, уже нет. Они остались в XX веке, который так уродовал и так поднимал, так изничтожал и так возвышал людей. Я тоже сознательно и принципиально остаюсь в XX веке — такая наша судьба.

«Королевская битва»,
режиссер
Кинджи Фукасаку

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Дальневосточный сериал

РОТТЕРДАМ-2001

Кем-то придуман жанр отчета-репортажа. Кончился фестиваль, осталось его отписать и забыть. Во многих случаях так и будет правильно. Но не по отношению к Роттердаму. Этот фестиваль строится как процесс, развернутый во времени — от года к году. Или как большой сериал со сквозным сюжетом. Поэтому лучше говорить не о Роттердаме-2001, а о продолжении той линии, которая была заявлена здесь гораздо раньше и которая связана, в частности, с интенсивным внедрением в западное киноманское сознание дальневосточного киномифа.

Фильмы из этого региона сейчас модно показывать всюду. Но речь идет уже не о моде — о внедрении «дальневосточной заразы» на глобальном, интерактивном уровне. Еще готовя Роттердам-2000 (первый крупный фестиваль за символической чертой), его организаторы придумали дерзкий проект: составить всю программу исключительно из японских фильмов. До полного безумия дело не дошло, но сильный японский акцент остался.

И в этом году самым интересным на фестивале оказалось кино из Японии. Семидесятилетний режиссер-ветеран Кинджи Фукасаку год назад был здесь с персональной ретроспективой, которая имела невероятный успех. Особенно криминальная мелодрама «Черная ящерица» (с элементами трансвестизма и эстетскими диалогами, написанными Юкио Мисимой), а также классический гангстерский экшн — «Битвы без чести и человечности». В этом году молодой режиссер Сакамото Джинджи представил своего рода римейк этой гангстерской саги под названием «Еще одна битва». А сам Фукасаку привез сенсационную картину о подростках под названием «Королевская битва».

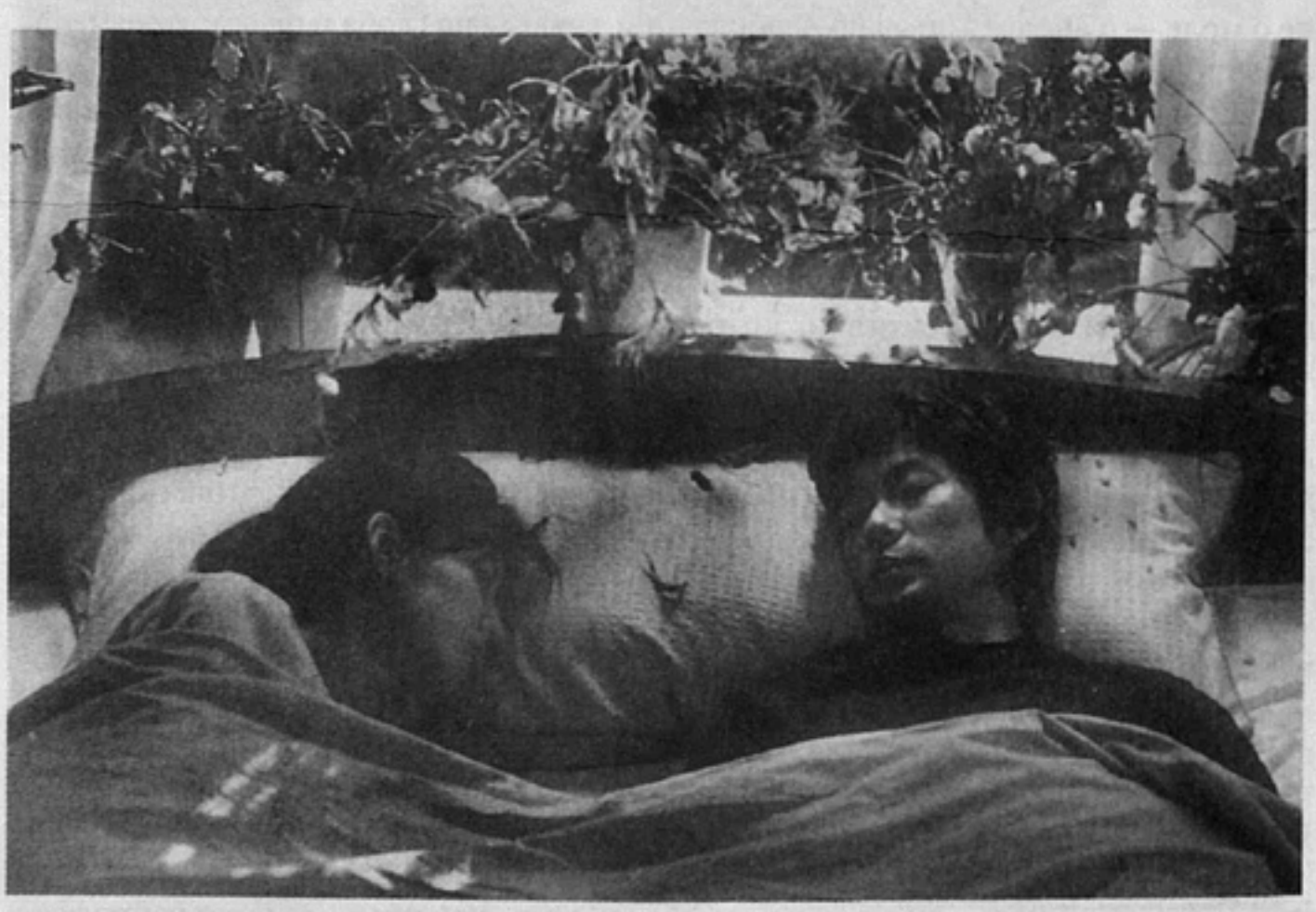
Действие ее происходит в недалеком будущем, когда волна насилия накрывает японские школы, окончательно сворачивает крышу учителям и заставляет правительство принять радикальные меры. Самый хулиганистый класс выселяют на необитаемый остров, где очаровательные мальчики и девочки принуждены истреблять друг друга, пока в живых не останется только один или одна. Контроль над процессом устанавливается с помощью электронных браслетов, или, точнее, ошейников — вроде того, что американцы хотели надеть на Павла Бородина. Подросткам приходится мобилизовать как новейший опыт профессиональных хакеров, так и старые, известные из семейных преданий технологии террористов-марксистов. Но главное, участники битвы подчиняются простому закону: убей или будешь убит сам.

В Японии нашлись политики, готовые обвинить режиссера в том, что он снял опасный для общества фильм. Сам Фукасаку, в войну переживший гибель почти всех своих одноклассников во время бомбежки американцев, считает иначе. Он развивает в картине философию, которая может показаться аморальной, но на самом деле именно она и способна поддержать человека, поставленного перед фактом тотальной агрессии. Лишь пройдя через убийства и смерть, только открыв темные глубины в себе и окружающих, только лишившись по-

следних иллюзий и ощутив себя игрушкой в руках безжалостных глобальных сил, двое главных героев обнаруживают цену взаимной иррациональной привязанности, которую принято называть любовью.

Получилась романтическая сказка со счастливым концом, что не делает ее менее актуальной и провокативной. Еще и потому, не в последнюю очередь, что наставника выселенных школьников играет Такеси Китано. Этот уникальный актер, обладатель харизматического имиджа, не разоблачает насилие, но и,

«Еще одна битва», режиссер Сакамото Джинджи



«Хлоя», режиссер Рийю Го

часто его эксплуатируя, никогда не романтизирует, не делает «стёбным» или «сексуальным». Он знает, что бороться с насилием бессмысленно, что его слишком много в мире. Он просто вносит в поведение своих брутальных персонажей ровно столько нежности и наивности, сколько нужно, чтобы сломался стереотип холодной восточной жестокости. В данном случае выясняется, что безжалостный герой Китано имеет маленькую слабость: он полюбил одну из девочек своего класса и запрограммировал ее на победу в «королевской битве».

Цветущая слива или сакура — характерный атрибут классической японской эстетики. Современное кино Японии, смешивая брутальность и иронию, ради-

кально переосмысливая каноны старых жанров, избегает стереотипов. Отсюда нецветущая сакура — зловещая, грязная красота бесчисленных гангстерских саг и кровавых балетов, фильмов якудзы и пинк-порно. Отсюда стирание последних границ между изящными искусствами и субкультурой современного мегаполиса.

Чтобы проиллюстрировать эту мысль, в районе фестиваля в прошлом году была создана специальная интерактивная зона. Попав в нее, многие поддавались виртуальному гипнозу и проводили в ней по нескольку часов. На медиавыставке Exploding Cinema — Tech. Pop. Japan был представлен технологический взрыв в визуальных искусствах, показаны горизонтальные и вертикальные связи между кинематографом, с одной стороны, компьютерной графикой и анимацией, дизайном и играми, а также Интернетом — с другой. Живая иллюстрация того, как новые технологии плюс таланты японских имиджмейкеров оплодотворяют традиционное кино.

Выставка была развернута в «Корсо» — старом роттердамском кинотеатре 50-х годов, обитом красным бархатом и превращенном в одну большую инсталляцию. Зрители погружались в характерную для Токио атмосферу мультимедийной городской масскультуры. В распоряжение посетителей были предоставлены кинозалы, видеопроекции, CD-ROMы, компьютерные игры, а также возможность принять участие в музыкальных перформансах. Молодежь пела и танцевала, имитируя движения ди-джеев. Вмонтированные в стены сенсорные устройства позволяли любому, кто захочет, управлять своеобразным театром электронных теней. Можно было за умеренную цену отведать японских деликатесов в суси-баре и полежать на подушках, разложенных вокруг больших столов.

Но главное — именно в этой инсталлированной среде произошло открытие европейской публикой современного японского кино как феномена масскульта. Культовым героем стал Миике Такаси, чьи фильмы «Актерские пробы» и «Мертвые или живые» вызвали шок. «Актерские пробы» начинаются как классическая мелодрама о чувствительном вдовце-продюсере и ангелоподобной балерине, вынужденной расстаться с любимым делом из-за травмы голени. Нежный сентиментальный тон сохраняется в течение первого часа просмотра, пока не выясняется, что в квартире экс-балерины находится дергающийся и орущий мешок с очередной (как позже выяснится) жертвой. Такой же жертвой, с ампутированными ногами и утыканным иголками телом, предстоит стать главному герою. Балетный ангел дает мужчинам уроки телесных пыток с целью доказать, что все чувства и слова лживы и только боль истинна. Она ввинчивает в мужскую плоть иголки, приговаривая тоненьким голоском: «Глубже, глубже, глубже...»

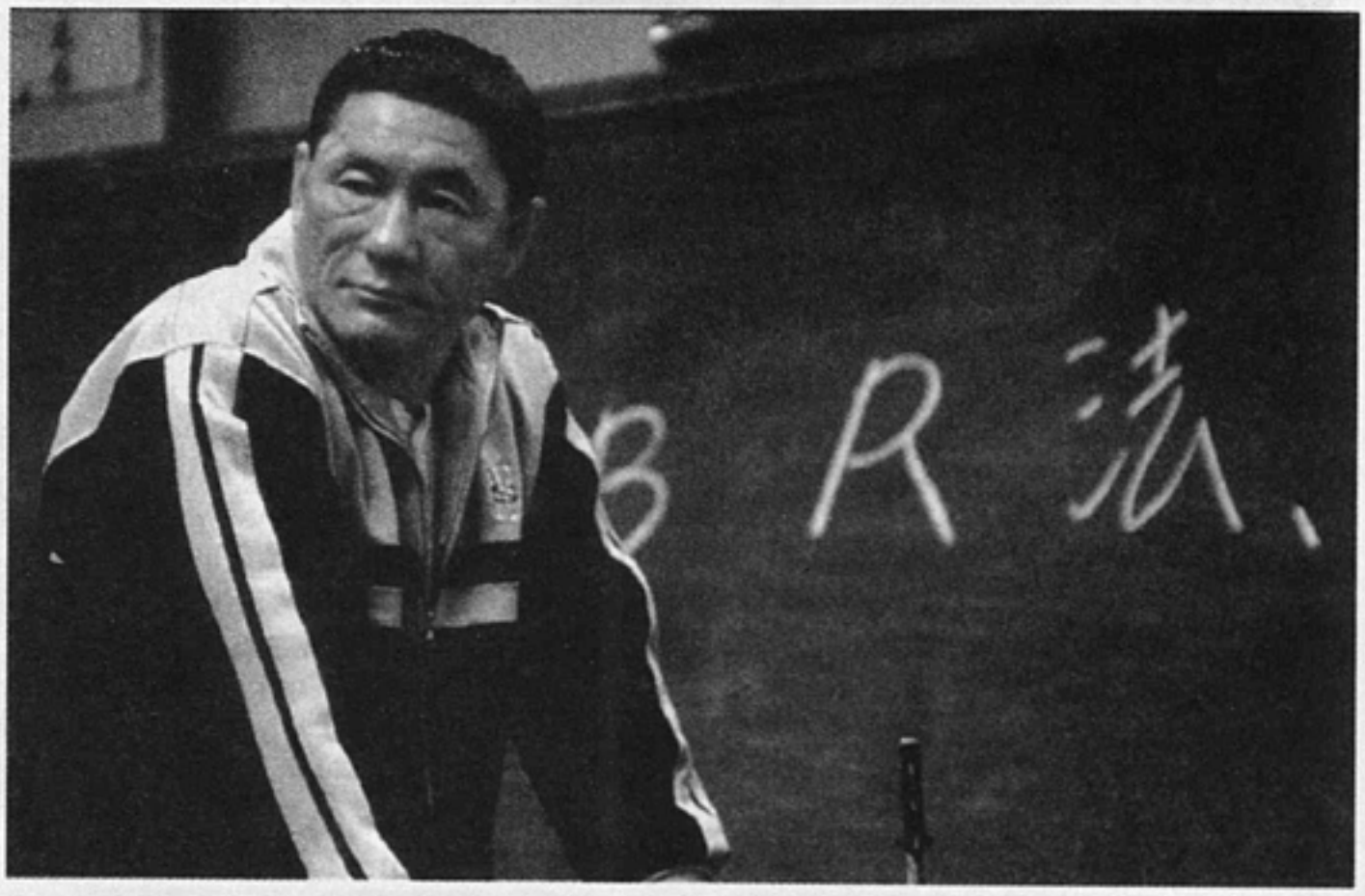
Сюжет «Актерских проб» — чистейшая проекция подсознательных мужских страхов, заставляющих избегать близости с женщиной. По степени деконструкции реальности фильм располагается где-то между текстами Владимира Сорокина и лентами Дэвида Линча. В другом, не менее изысканном фильме Такаси «Мертвые или живые» женщину топят в ванне с дерьмом, а двое героев-антагонистов мочат друг друга с таким остервенением, что взрывается весь земной шарик. Но сами они, с оторванными руками и простреленными сердцами, остаются живы, ибо герои «палпа», как все мифологические фрики, бессмертны. На этом убеждении и зиждется новое японское кино, полностью порвавшее с реализмом (от слова «реальность»), но не с жизнью в ее опосредованных массовой культурой формах.

Это было всего лишь год назад. Но Миике Такаси ни на минуту не останавливается. Он снял три фильма в 1998 году, столько же — в 1999-м (среди них «Мертвые или живые-2») и потерял счет в 2000-м. И это не малобюджетные пустячки, а сложнейшие постановочные проекты.

В этот раз японский «счастливчик» привез в Роттердам «Город потерянных душ», фильм, в котором нет никаких патологий, а от прежней свирепой жестокости не осталось и следа. Это веселая пародия на гангстерские ленты, где достается всем — и японцам, и китайцам, и участвующим в сюжете бразильцам. Токио показан так, что мало чем отличается от карнавального Рио-де-Жанейро, а латиноамериканские страсти «под Альмодовара» уморительно монтируются с нравами японской якудзы.

Казалось бы, дистанция огромного размера между Кинджи Фукасаку и Ми-

ике Такаси. Но когда благообразный седой классик приехал в Роттердам, он увидел среди своих фанов маленького, хиппового, выкрашенного «под седину» Миике. Так и их фильмы, при всей внешней несхожести, принадлежат одной и той же неиссякающей и заразительно энергичной струе японского «палпа». Как это случалось и в других кинематографиях, «жанровый король» Фукасаку долго пребывал в тени более амбициозных авторов. Зато сегодня скорее по его, а не по их фильмам можно изучать историю послевоенной Японии. Странным образом



«Королевская битва», режиссер Кинджи Фукасаку

«Город потерянных душ», режиссер Миике Такаси

в кровавых разборках японских и китайских гангстеров, в брутальных образах одиноких, движимых инстинктом смерти современных самураев из фильмов Фукасаку отразился процесс мучительной модернизации Страны восходящего солнца.

Благодаря Роттердаму мы теперь знаем не только то, к чему пришел этот процесс, но и как он начинался. Мы открываем целый материк неведомой доселе Западу мифологии — хотя в чем-то и аналогичной американской масскультуре, но укорененной в гораздо более древней культурной традиции.

Японское кино на пороге третьего тысячелетия демонстрирует завидные не только для России, но и для Европы и Америки витальность и динамизм развития. Этот дух очень точно соответствует авангардной атмосфере Роттердама: не случайно именно здесь начался японский бум, который явно будет долгим.

Ничего удивительного, что и куда более «мейнстримовский» Берлин оказался не чужд ветрам с Востока. Справедливости ради надо сказать, что именно с Берлина, с «Золотого медведя», присужденного фильму «Красный гаолян», началось в свое время широкое мировое признание китайского кино. Однако тогда речь все же шла об экзотике, об экспортных фигурах вроде Чжана Имоу и Чена Кайге. Сегодня даже в берлинский и каннский конкурсы попадают японские картины радикального и эстетского толка. Не говоря о китайских — в прошлом году в Канне четыре картины с блеском представили четыре ветви синоязычного кино: «Дьяволы на пороге» (континентальный Китай), «Один и двое» (Тайвань), «Любовное настроение» (Гонконг) и «Крадущийся тигр, невидимый дракон» (китайский киноконтингент, работающий в Америке).

Но наш сюжет сконцентрирован на Японии. Сенсацией стал в том же прошлогоднем Канне без малого четырехчасовой черно-белый фильм «Эврика» режиссера Синджи Аоямы, награжденный призом ФИПРЕССИ, — японский аналог бессюжетных кинороманов Антониони. А в этом году в Берлине молодой сценарист Рийю Го, помогавший Аояме со сценарием «Эврики», привлек внимание своей режиссерской работой «Хлоя». Она вдвое короче, чем «Эврика», но сохраняет черты изысканного нервного стиля, с долгими замедленными планами, полными невероятного внутреннего напряжения.

Рийю Го вдохновил сюжет Бориса Виана из романа «Пена дней» — о девушке, у которой в легком выросла водяная лилия. Она и ее любящий муж существуют словно бы не на грешной земле, а в космосе, окруженные звездами, ночным небом и морем, которое притягивает луна. Это удивительно красивый фильм о смерти. В нем умирают по-разному: кто от болезни, кто от невозможности расплатиться с долгами, а одного героя — писателя убивает подруга его фана, который тратил все деньги на покупку любимых книг. Но смерть здесь лишена ореола фатальности и трагизма.

Появление в титрах «Хлои» имени Бориса Виана заставило вспомнить о странной смерти этого писателя-маргинала. Незадолго до своего сорокалетия он умер в кино. На премьере фильма по собственному роману — фильма, который оказался очень плохим и из титров которого писатель убрал свое имя. Виана, собственно, даже не позвали на премьеру, и он прокрался сам, сел в кресло, из которого уже не вышел, сраженный инфарктом. Это редчайший случай, когда смерть в кино — где умирают и убивают сотнями — оказалась буквальной.

«Хлоя» — любопытный пример симбиоза японского и европейского. Мы почти не помним подобных примеров со времен Куросавы, Осимы и Мисимы. Тогда подобные совпадения или слияния были случайностями, культурными парадоксами, эксцессами. В нынешней ситуации они закономерны и обретают характер процесса, заполняя не только дискретные ниши арт-хауса, но и континуум масскульта.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Картинки с выставки

ТАРУСА-2001

«Таруса» вынуждена была поступиться своим главным принципом «всеядности», то есть тотальным показом всей анимационной продукции за год. Угроза быть снесенными в будущем шквалом непрофессионального ширпотреба (собственно, теперь каждый обладатель несложной компьютерной программы в силах скомпоновать нечто движущееся, озвученное, титрированное) заставила организаторов внести в фестивальный регламент поправку: «Работы, находящиеся на стадии освоения языка анимации... оценке жюри не подлежат». Дудки! Жюри, как и все участники фестиваля, отсматривало, оценивало и великое число работ, находящихся на дальних подступах к «освоению языка анимации». Более всего в этом потоке поразило беззастенчивое стремление многих «авторов» к общественному признанию, ничем не обеспеченный «комплекс полноценности».

Вместе с тем практически все фильмы, занявшие в общефестивальном рейтинге главные места (а рейтинг профессионального сообщества здесь имеет почти сакральное значение), свидетельствуют о некоторых новых тенденциях в отечественной анимации. И прежде всего в рейтинговом списке отмечу небывалое раньше число заказных картин. Это совместные с англичанами сказки «Три сестры, которые упали в гору» Екатерины Михайловой (приз за лучший детский фильм), «Корона и скипетр» Марии Муат, «Подна и Подни» Юрия Кулакова. Все три кукольные истории объединяет очевидная потребность их создателей сделать из заказа качественное авторское кино. На примере этих отменных профессиональных работ (к их числу можно присовокупить и недавние картины «Кристамс-филмз») можно сделать вполне неожиданный вывод о существенной метаморфозе заказа. Обязательная ремеслуха в прошлом, сегодня он вырастает из коротких штанишек, в которые его когда-то одели заказчики с Би-Би-Си. Тогда они осчастливили наших бедных, но честных мастеров разрушающегося «Союзмультфильма» возможностью сотрудничества и сурово диктовали им «правила игры». И вот фильмы по Шекспиру, по операм, по сказкам начинают завоевывать значимые награды, снискав успех во всем мире. Взаимоотношения «заказчик — исполнитель» незаметно трансформируются. Режиссер получает большую степень свободы (пусть незначительно, но это работает на качество фильмов, на возникновение в них атмосферы, юмористических деталей, самоиронии, живых подробностей — прочих авторских «вольностей»). В «Трех сестрах, которые упали в гору» эти тенденции наиболее очевидны. Злой тролль, отталкивающе некрасивый, но не лишенный обаяния, вызывает смех и сочувствие. Большеносый, неловкий, волосатый, он не страшен — жалок. А трех сестер заманивает поочередно в свою пещеру он всего лишь потому, что хочет завести себе подружку. Ну, чтобы все «как у людей». Когда же те отказываются, обижается ужасно и превращает их в камушки...

«Привет из Кисловодска» (10 минут; срок производства — много лет)

Фильм Дмитрия Геллера «Привет из Кисловодска» (Гран-при) собирался «по крохам». Картина, впитавшая традиции Екатеринбургской студии, стала редким примером единодушного приема у жюри и участников фестиваля. На экране пластический опыт ностальгии, путешествие «по волнам памяти», которое обретает качество метафизического сюжета о сверхчувственном, потаенном...

В этой по достоинству отмеченной коллегами работе первостепенны желание автора (заметим, деликатно и профессионально выраженное) вышагнуть за стереотипы анимационного творчества и поиск собственного пути где-то на периферии анимации, точнее, на ее стыке с документальным кино, с фотографией. Синтез рисунка с фотографией осуществляется в фильме очень тактично в движении ассоциаций, эмоций, мыслей.

Дмитрий Геллер уже пытался сесть в «поезд памяти», работая над одним из сюжетов «Московского проекта». Реальный персонаж ехал тогда в вагоне мимо архитектурных символов эпохи. Поезд проникал даже в глубь времен — из настоящего в прошлое, а завершалось все эксцентрическим танго с любимой на Красной площади. Это был этюд, подготовка к фильму.

И вот фильм. Поезд уносит нас в пальмовый рай послевоенного Кисловодска. Мерцающая в вагонных проблесках история короткого курортного романа предстает то ли случайным эпизодом, то ли главным событием жизни, к кото-

«Привет из Кисловодска»

рому хочется вновь и вновь возвращаться. Декорациями, да нет, молчаливыми свидетелями страстного танго на фоне расцвеченной лампочками ракушки танцплощадки становятся фото. На них — принаряженные отдыхающие в шляпках, парусиновых туфлях, в купальниках, в вечерних нарядах. «Я возвращаю ваш портрет...» Герои здесь скорее — фон, а фон, сложенный из небрежно брошенных фотографий в «физкультурные сталинские пирамидки», — главное действующее лицо.

Так возникает особой концентрации эмоциональное пространство фильма. Пространство, пророщенное сквозь время. Настоящее, прослоенное прошлым. Вот прощаются на перроне рисованные герой и героиня. Всхлип поезда. Шпалы и рельсы — пересечение времен, их распутье. Экран подернут слезой. И сквозь запотевшее стекло вагона с надписью «жесткий» угадываются сценки «из жизни отдыхающих», документированные фотоаппаратом. Они остаются. Там. На фото. На открытках с надписью: «Хочешь быть таким?»

Изображение-рефлексия озвучено мягкой шульженковской мелодекламацией. Голос оплакивает канувшую в Лету молодость. «Руки, вы словно две большие птицы...» Кружится все быстрее карусель времени, под удаляющийся стук колес унося в небытие лица наших счастливых родителей...

«Кошки под дождем» (6 минут; срок производства — 2 года)

В истории этого фильма чудным образом переплелись шуточность, случайность «первотолчка» с настоящей жизненной трагедией. Вкратце так. Когда-то отдыхали Швейцеры в Пулково. И теплыми летними вечерочками записывали сами для себя веселые песенки на больших таких — помните? — бобинах. Одну из песенок «про кошек под дождем» в исполнении Софьи Милькиной, жены Михаила Швейцера, услышал как-то Юрий Норштейн. И восхитился ее простотой, нежной интонацией, теплом, пластичностью. И сказал, что это чистой воды анимация. Обязательно когда-нибудь...

А когда Софьи Милькиной не стало, очень хотелось Михаилу Абрамовичу увидеть ее на экране. Услышать. Вырваться из круга одиночества. Вот так и возникла идея этого фильма по песенке и рисункам Софьи Милькиной. Режиссеру Алексею Демину надо было не просто «приступать к работе». Тогда бы ничего не вышло. Он должен был стать медиумом, впитавшим ауру «бесплотного духа любви моей»... Так начались встречи Демина со Швейцером.

Когда-то Демин сделал фильм про гусеницу. Она была не совсем нормальной, то есть не могла попасть в ногу со всеми под аккомпанемент Штрауса. Очень мешала пятая нога. Тем более что предпочитала она «Карамболину». Двигалась под нее легко, весело пританцовывая. Работая над «Кошками», Демин тоже словно чувствовал все время «лишнюю ногу», не мог никак найти вер-

«Кошки под дождем»

ную интонацию. В режиссерском решении конфликтовали две полярные истории. Первая утонченная, романтико-символистская. Вся природа в ней — деревья, кусты, — все созвездия были представлены в образе котов. В другой истории, более обытовленной, коты неожиданно начинали вести себя совершенно бесконтрольно, развязно, независимо от сюжета песенки. Эти негодяи пили валерьянку, дебоширили, терроризировали бедную старушку. Пришлось две истории «мирить», создав третью, в которой символичность истаивала, как месяц солнечным утром, в простоте и прозрачности сюжета.

В самом деле, что может быть проще. Жила-была старушка со своими одиннадцатью котами. И любили они друг друга до беспамятства, жертвенно любили. Коты, страдающие водобоязнью, спасали тонущую старушку, которая ловила для них рыбу, а потом и она вытаскивала их из воды. Собственно, вот и все. Остальное — подробности. Из подробностей этот фильм и соткан. Ими он дышит. Например, пластические «аттракционы» котов... Кот играет на пианино, медленно засыпает, роняет голову на клавиши, его мордочка тихо сползает с клавиатуры. Другой уморительно разлегся на кресле, сопит, беззащитно распахнув лапы. Кот мечтает о трапезе. И в его мыслях огромная рыба плавает в поднебесье, еще мгновение — и он уже танцует в ее холодных объятиях... Или мелкие детали — знаки метаморфозы, которую переживает на протяжении фильма старушка. Вначале — это состарившаяся клоунесса. Или Шапокляк,

только очень симпатичная, то есть Шапокляк, пробравшаяся на страницы диккенсовских романов. Или грустная фокусница Шарлотта. Она зафутболивает эмалированный таз, на котором выбивает барабанную дробь нескончаемый дождь, она потешно рыбачит, ловит головой зависшую на удочке шляпку, смешно плюхается в воду, увлекаемая огромным сомом. Постепенно движения ее становятся более плавными. К концу фильма она явно мягчеет от печного тепла и домашнего уюта. Финальный крупный план — глаза-блюдца, похожие на рисованные детской рукой солнышки, окруженные лучами морщинок (об этих Сониных глазах-блюдцах Швейцер мог рассказывать бесконечно).

В фильме, наполненном визуальными гэгами, есть две «лирические остановки». Первая — проигрыш-вступление к песенке. В кадре — две чуть сгорбленные фигуры под зонтом удаляются от нас в дождевую хмарь. И исчезают в этой взвеси дождя, неба и тумана. Второе «лирическое отступление» — собственно финал... Вечером после всех мокрых «потрясений» коты сушатся в полотенцах. Просохнув, отужинав, они умиротворенно засыпают один за другим. А старушка у маленького окошечка под их умиротворенное мррр моет свои нехитрые плошки. Рядом с домиком, светящимся теплым уютом, расположилось огромное таинственное корявое дерево, в темноте подозрительно напоминающее вытянутую до небес фигуру кота. Над ним, словно елочные игрушки, развешаны на небе звезды.

Стиль фильма сложился под впечатлением от старинного альбома одной английской леди, рисовавшей изысканные картинки, и от японской живописи. (Предыдущий фильм Демин делал по заказу японцев.) Нежные соцветия, выдержанные в бежевой гамме, оттеняют изящные, как иероглиф, штрихи — мягкие прикосновения кисти художника. Рисунок не занимает весь кадр, он меньше, он не завершен. Как в японской акварели, края-границы не здесь, они где-то в необозримой дали за кадром. Лишь крошечный фрагмент необъятного мира.

Фильм делался вручную, все было последовательно подготовлено, планы, экспозиции (три с половиной тысячи рисунков!). Сначала подробная роспись партитуры: нотки, синкопы, паузы. Потом «подстрочник»- раскадровка. Совмещение звука и рисунка. Наверное, столь филигранно, внимательно, деликатно работают лаковые миниатюристы. Почти без монтажа. Вся будущая жизнь фильма на ладони, то есть на бумаге. Техника: размытая дождем акварель. Акварель наносится на обойную бумагу. Наши неказистые обои лучше всего «пьют» акварель, оставляя рисунку ощущение шершавости, отсутствия лессировок.

Удивительно, но, подогреваемый смутным тревожным предчувствием, Демин гнал мультипликат. Денег не было. Никто ничего не требовал. А он ужасно спешил.

И почти успел. Вместе с Юрием Норштейном показывали Швейцеру материал. Весь фильм на VHS в черно-белом варианте. Швейцер долго молчал. Потом вздохнул: «Ну, в общем, все правильно, конечно, это Диккенс, маленький теплый мир, в котором хочется жить...» Оставалось меньше двух месяцев до его гибели в автокатастрофе. И ему еще действительно мечталось сотворить уютный иллюзорный мирок, одушевленный Соней, в котором, быть может, снова захотелось бы жить.

«Соседи» (7 минут; срок производства — 6 лет)

Еще до Высших курсов Степан Бирюков закончил Училище росписи по дереву. Отсюда его обостренное чувство фактуры. А еще в школе учительница литературы устроила для старшеклассников просмотр фильмов А.Хржановского о Пушкине и «Сказки сказок» Ю.Норштейна. Искусство одушевления истории средствами анимации покорило его навсегда. И, может быть, уже тогда в его воображении родился фильм «Соседи».

30-е годы. В условной анимации точная временная привязка встречается крайне редко. Коммуналка в старой Москве. Лифт, счетчики, таблички на двери, велосипед на стене (пристрастие режиссера к картинам Германа очевидно). Соседи — люди разных социальных слоев. В одной комнате: супружеская пара. Он — в прошлом комиссар (на стене фотография, где он в буденовке). Она — толстая клуша, совершенная Душечка, занятая лишь тем, чтобы накормить, об-

ласкать. Супницы, поварешки, пирожки. Быт. Но автора интересуют взаимоотношения людей, глубоко личные ощущения и душевные трансформации в тоталитарную эпоху. Поэтому вместо слов здесь — инструментальная музыка. Почти буквально. Например, хочется Душечке спросить: «Милый, еще супчику?» Она и «звучит» нежно двумя тактами «В парке Чаир...». Он же, напротив, целеустремлен и непреклонен: «Мы рождены, чтоб сказку...» Вот и всё. И вдруг — сквозь стены проникает чистый звук гармонии. Звук скрипки мешает обыденному существованию. Томит, тревожит. Соседи бросаются к

«Соседи»

«звучащей двери» и видят в замочную скважину болтающиеся ножки в ботинках. Вызывают «скорую», милиционера, домоуправа, а в открытой двери вместо повешенного длинноносый интеллигент-скрипач парит в воздухе, наигрывая соло из мендельсоновского концерта.

А ночью... Бывшему комиссару не спится. Начинается превращение. Он твердит заученно: «Мы рождены, чтоб...», но тема звучит отчего-то болезненно нежно, а главное — уже в скрипичном исполнении. Он окончательно теряет «почву под ногами» и, взлетев, прилипает к потолку. Музыка нарушила законы тяготения. Она, в самом деле, возвышает, приподнимает. Так жена и застает своего комиссара под потолком. Так и живут: он под потолком, она кормит его, встав на стульчик.

Как и Демин, Степан Бирюков шел от музыки. Правда, вначале был Паганини. Острые скрипичные фиоритуры перетягивали, подавляли изображение, конфликтовали с ним. Потом появился Мендельсон. Ми минорный концерт для скрипки с оркестром. В этой музыке было больше воздушности, трепета, того, что музыканты именуют «полетностью».

Визуальный стиль фильма проистекает из книжной графики Лебедева, Коношевича. Цветовая гамма — лилово-розово-бежевый, терракот. Мягкие глубокие фоны. Гуашь и акварель на бумаге. Сверху — воск, пастельный карандаш, изредка уголь, когда надо изобразить обшарпанность коммунальных стен.

Как сделать цветную графику по-книжному теплой, живой? На целлулоиде все оказывается трафаретным и плоским. И возникла техника фантастически трудоемкая. Рисуется и вырезается не только каждый персонаж, но каждое его движение — фаза. И потом приклеивается на целлулоид. 2,5 тысячи фигурок-фаз вырезали и раскрасили Степан Бирюков и Екатерина Бойкова — художник и ассистент режиссера.

Очень хороша в «Соседях» и грамотная, вдумчивая работа оператора Игоря Аполлонова: фильтры, острые ракурсы, оптическая игра — настоящая художественная постановка со своей сверхзадачей — движением пространства от утилитарно коммунального к поэтическому, лишенному земного тяготения.

Финал фильма — выход в окно... к Шагалу. Герой с легкостью воздушного

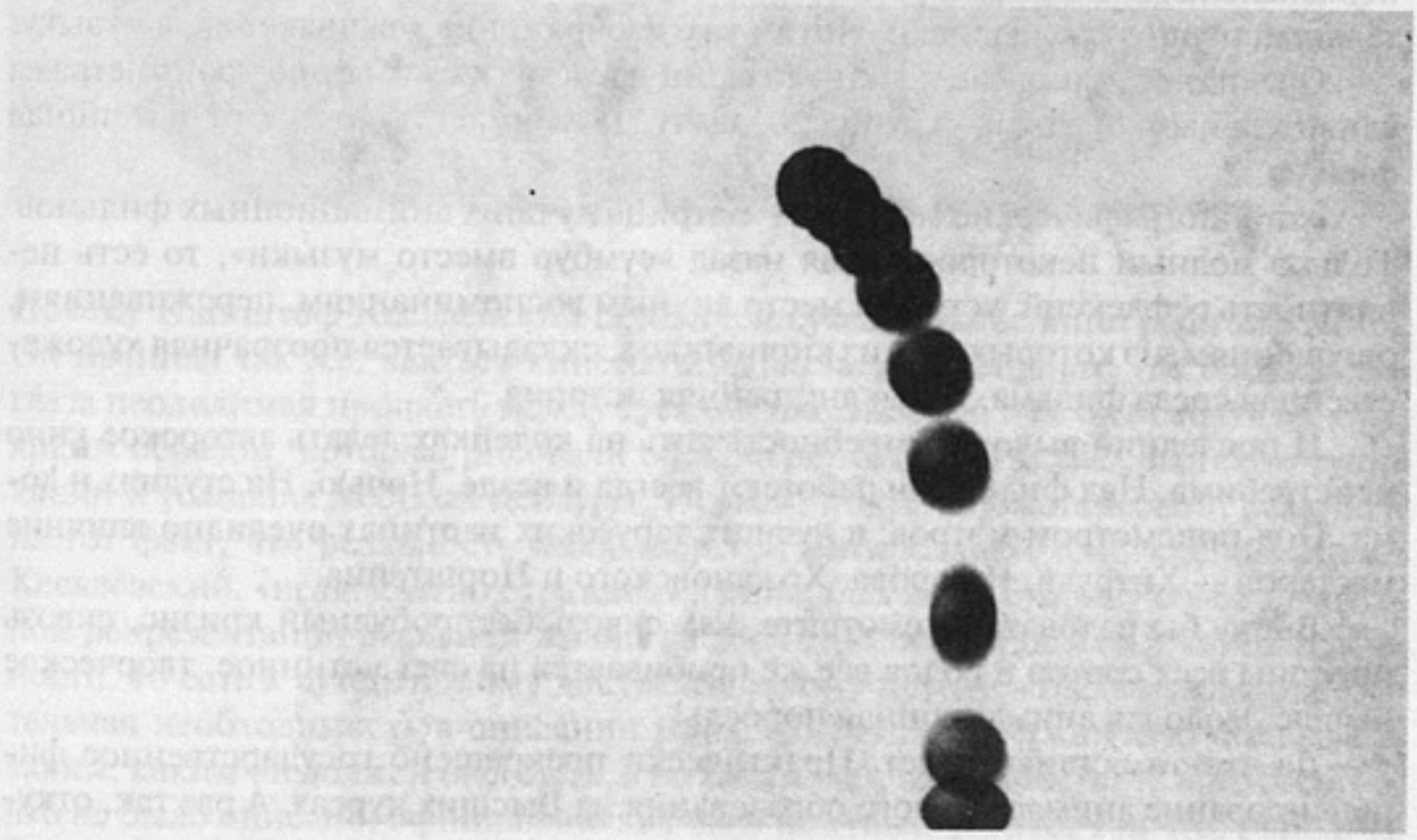
шарика вылетает на улицу. Пытаясь его удержать, верная Душечка повисает на нем. И летят они в розовом дымчатом пространстве просыпающегося города. Финал делался особенно скрупулезно. Один ярус бумаги с целлулоидом — фон — улица, розоватая утренняя дымка, сверху накладывалось изображение прорези окна. На него — рама, створки. Следующий слой — занавеска из нежно подкрашенной кальки (для ощущения дрожащего от ветерка, летящего тюля). Затем — персонаж. И наконец, последний слой — упитанная тетя.

У персонажей лица-знаки. У нее — челка и ярко накрашенные губы. У него — усы и пенсне. Но в полете лица-знаки сливаются в одно. В финале, на крупном плане — удивленное Лицо.

«Мячик» (2 минуты 47 секунд; срок производства — 1 год и 4 месяца)

Михаил Тумеля из «классиков». Он большой любитель фильмов-крошек. Художник-гомеопат. В капельных дозах его фильмов — сложные алхимические составы. И это вовсе не вынужденная «экономия средств». Ему бы заниматься молекулярной физикой — те же законы, что и в неохватном Космосе. Только большая степень сосредоточенности, внимательности к деталям, всему, из чего и состоит ткань анимации. Вся фильмография Тумели — миниатюры: «Марафон» (курсовая совместно с А.Петровым), «Черта», «Асса», «Песня о Вольфганге...» (полное название этого фильма соизмеримо с его продолжительностью). Был даже фильм, который назывался «Одна минута». Единственная стилистически не характерная для режиссера картина — «Волшебная свирель». Все в ней было неожиданно: осетинский эпос, чужой сценарий, куклы, большой хронометраж.

Замысел крошечного «Мячика» забрезжил лет тринадцать назад. Еще на курсах Тумеля искал микросюжет для учебного задания. Этюдные пробы пера, игра с пространством, фактурой, поиск простой, но не примитивной формы. Придумал себе тему-задание «Мячик». Потом с годами она прирастала смыслами и деталями.



«Мячик»

Рамка и мячик. Три цвета: красный, белый, черный. Музыка — Моцарт. Подробно выписанная партитура. Не попурри — эстафета известнейших тем. И в этой эстафете — пластическое «житие мячика».

«Мальчик резвый, кудрявый...» естественнейшим образом перетекает в «Паппаген...» из «Волшебной свирели». Это безоблачное детство, эта беспечальная юность. Резвые подскоки мячика образуют веселый серпантин, «брызги салюта». (Тумеля ловко просчитывает эффект стробоскопии, когда фазы движения «застревают» в глазу.) Мячик отдыхает. Ему снится, что «жизнь прекрасна» в ее мгновениях детства и юности. Звучит медленная часть Симфонии № 40. Затем музыка постепенно набирает темп, чтобы перейти в «Турецкий марш». А с пространством кадра совершенно незаметно происходит чудовищ-

ная трансформация. Оказывается, все это время рамка медленно, но неумолимо сжималась. Мы, как и Мячик, не замечали этого «прессования» рамки-пространства, так точно обозначающего время. Мячику начинает сниться, что он застрял. И ужас сна оборачивается кошмаром жизни. Рамка сжимает Мячик. «Реквием» — тема смерти. А дальше — блистательная кода. Из Мячика выдувается душа — легкий газовый Шарик. Конечно же, розовый, с болтающейся ниточкой. Торжественно и медленно плывет он вверх, за рамку, в уже бесконечное пространство за кадром. Соло кларнета из Двадцать первого фортепианного концерта.

Рукоделец Тумеля неожиданно обратился к компьютеру и постарался с помощью этой мертвой машины одушевить экран. Наконец-то оно пришло — время культурных компьютерных работ, в которых само освоение технологий уходит на второй план.

Изображение по-японски скупое. При этом самодостаточное. Рамка жесткая. Практически никаких теней, намеков на объем. Единственный теплый штрих — блик на мячике. И больше никаких уступок житейской суете. Никаких второстепенных членов «предложения». Только главные.

Результат — классическое анимационное произведение, сочетание редкой простоты формы и философского осмысления жизни...

Впечатления от фестивальных картин Тарусы-2001 сбивчивы, набегают волнами одно на другое. Но вот некоторые выводы.

Молодым художникам сегодня интересно использовать анимацию не как способ высказать гениальные суждения о себе, любимом, а как средство постижения мира, времени. Для них важно проникновение сквозь временные пласты, приближение к конкретной эпохе, к теплу подробностей.

Синкретизм как родовой знак анимации обретает новое дыхание. И если живопись, кинематограф, литература на молекулярном уровне впитываются в ткань фильма, то музыка становится конкретным формообразующим началом. Музыкальная партитура превращается чуть ли не в обязательный предварительный период раскадровки. Потом уже изображение «вживляется» в музыку.

Очевидное движение к минимизации средств, к сжиманию хронометража удивительным образом укрупняет задачу, поднимает творческий потенциал фильма.

Автобиографические мотивы — матрица лучших анимационных фильмов. Только модный некоторое время назад «сумбур вместо музыки», то есть невнятность рефлексий, уступает место личным воспоминаниям, переживаниям, ощущениям, из которых, как из кирпичиков, складывается прозрачная художественная среда фильма, ясная внутренняя история.

И последний вывод. Потребность хоть на коленках делать авторское кино неистребима. Над фильмами работают всегда и везде. Ночью. На студиях и дома. Под присмотром мэтров: в лучших тарусских картинах очевидно влияние мастеров — Хитрука, Назарова, Хржановского и Норштейна.

Впору бы радоваться: смотрите, как сквозь беспробудный кризис, сквозь препоны всех сортов и родов все же пробивается на свет истинное, творческое начало, молодая анимационная поросль!

Да что-то останавливает. Практически прекращено государственное финансирование анимационного образования на Высших курсах. А раз так, откуда же возьмется поросль?

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

Кесьлёвский: от документа к вымыслу

ОБЕРХАУЗЕНСКАЯ ЛЕКЦИЯ

«Три цвета. Синий», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

Почему Кшиштоф Кесьлёвский оставил документальное кино ради игрового? Он начинал так же, как все кинематографисты в соцстранах, где бросалась в глаза неодолимая пропасть между тусклой реальностью и ее оптимистическим, ярким образом, который рисовали официальные средства массовой коммуникации в условиях жесткой цензуры. Первой, почти автоматической, реакцией на тот факт, что реальность была «нерепрезентирована», или, как выразился Кесьлёвский, «неадекватно отражена» в кино, был шаг в сторону более адекватной репрезентации реальной жизни во всей ее неприглядности и двусмысленности, то есть к аутентичному документальному методу. «Была нужда, настоятельная необходимость в описании мира. Коммунистический мир описывали таким, каким он должен был быть, а не таким, каким он действительно был. То, что не было описано, официально как бы и не существовало. Так что, взявшись за описание, мы возвращали этот мир к жизни».

Первые документальные фильмы

Возьмем для примера «Больницу», фильм 1976 года, где камера становится свидетелем работы хирургов-ортопедов в течение одной тридцатидвухчасовой смены. Инструменты разваливаются у них прямо в руках, электричество отключается, не хватает самого насущного, а врачи продолжают работать, не теряя присутствия духа. Этот опыт можно обозначить с помощью слогана, который недавно вошел в обиход в Голливуде: «Это настолько реально, что должно быть фикцией». На определенном уровне реальность субъективного опыта можно передать только в обличье вымысла. Если же это сама реальность, то она кажет-

---

Фрагменты лекции, прочитанной на Оберхаузенском МКФ 2000 года. Публикуется по: Ž i ž e k Slavoj. Kieslowski: from documentary to fiction. — Filmwaves, summer 2000, № 12

ся недостоверной и становится неприличной. В документальной ленте «Первая любовь» (1974), в которой камера следит за неженатой парой, показывает беременность женщины, потом свадьбу, рождение ребенка и наконец отца, который со слезами держит на руках младенца, всего этого слишком, до неприличия много. Для Кесьлёвского решение перейти от документального кино к игровому было обусловлено этически. «Не все может быть описано. В этом заключается большая проблема документалистики. Она попадает в ловушку, которую сама себе поставила. Если я делаю кино о любви, я не могу войти в спальню, где занимаются любовью реальные люди. Снимая документальные фильмы, я заметил, что чем ближе я хотел подойти к конкретному человеку, тем больше препятствий встречал на своем пути. Вот почему я, наверное, и ушел в игровое кино. Там этой проблемы нет. Мне нужна пара, которая занимается любовью? Прекрасно. Конечно, будет трудно найти актрису, которая захочет снять бюст-

«Три цвета. Красный», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

гальтер, но не одна, так другая на это согласится. Еще можно купить глицерин и закапать его актрисе в глаза, у нее потекут слезы. Мне несколько раз удавалось снять настоящие слезы. Это нечто совершенно другое. Но теперь у меня есть глицерин. Я боюсь настоящих слез. Не уверен даже, что имею право их снимать. Подчас я ощущаю себя в реальности без границ. Вот почему я убежал из документалистики».

Таким образом обозначена область фантасмагорической интимности, которую охраняет знак «проход воспрещен!» и к которой можно приблизиться только через вымысел, чтобы избежать порнографического неприличия. По этой причине в финале «Двойной жизни Вероники» французская Вероника отвергает кукловода: он хочет доминировать, хочет проникнуть в нее слишком глубоко, а когда рассказывает ей историю ее двойной жизни, она плачет и возвращается (бежит) к своему отцу. И разве судья в «Красном», последнем фильме Кесьлёвского, не есть своего рода мега-кукловод? Грех судьи (он тайно прослушивает телефонные разговоры соседей) — непростительный акт анонимного проникновения в чужую интимную жизнь. Таким образом судья как бы снимает документальный фильм, доходящий до конца, до предела, нарушая границы интимности. А поскольку судья представляет собой очевидный автопортрет Кесьлёвского, то и репрезентирует он тот соблазн, который искушал самого режиссера.

Однако как запрет, наложенный Кесьлёвским на «настоящие слезы», соотносится с ветхозаветным запретом на творение образов? Слезы выявляют ту же стратегию: изъять из деградирующей видимости область действительно значимого. Тем не менее Кесьлёвский восполняет запрет на изображение интимных моментов реальной жизни фикциями, ложными образами — если нельзя показывать настоящий секс или интимные переживания, актеры могут их имитиро-

вать, подчас очень реалистично (как они это и делают в его фильмах). Тем самым Кесьлёвский указывает на то, что маска должна служить своего рода защитным панцирем, знаком уважения к тому, что должно остаться сокрытым. Или, возможно, режиссер просто хорошо уяснил диалектику ношения маски. Наша социальная идентичность, персона, которой мы считаем себя в процессе межличностного общения, уже есть маска, она включает подавление наших неосознанных или неприемлемых импульсов, но по условиям игры правила, регулирующие обмены в нашей реальной жизни, могут быть временно сняты, и мы можем позволить себе освободить эти подавляемые обычно импульсы.

Играя самих себя

Представим себе робкого импотента, который, играя в интерактивную киберигру, принимает экранную идентичность убийцы-садиста и неотразимого соблазнителя. Легко заключить, что эта идентичность — воображаемая компенсация, временный побег из его собственной реальной жизни импотента. Дело, однако, в том, что он, зная, что виртуальная игра — это всего лишь игра, может обнаружить свое подлинное я, совершать то, что никогда бы не сделал в настоящей жизни, под маской фикции.

Нечто подобное испытываешь, когда смотришь документальные фильмы Кесьлёвского: здесь реальные люди играют самих себя, свои собственные роли, непроизвольно порождая смешение документальности и фикции, где персона действует от своего лица. Вот чтобы этого избежать, Кесьлёвский и уходит в игровое кино. Ибо, документально снимая сцены реальной жизни, мы заставляем людей играть себя (или же переходим в запретную порнографическую зону). Единственный способ показать людей без защитной маски игры, как ни парадоксально, заключается в том, чтобы непосредственно заставить их играть роль, то есть повернуть в сторону вымысла. Вымысел более реален, чем социальная реальность, в которой все играют свои роли.

Натуральный секс

Эти парадоксы в самом чистом виде обнаруживаются в том акте, который является «анти-Кесьлёвским» par excellence. Я имею в виду модные попытки обойти один из самых фундаментальных запретов нарративного кино — соединить повествовательное кино с жестким порно, то есть сделать сексуальные сцены, которые изображаются в натуральном виде (как в снаффе, где мы видим пенис в состоянии эрекции, копуляцию и прочее), частью «серьезного» кино. (До настоящего времени жесткая порнография сама соблюдала запрет Кесьлёвского, хотя и на свой манер: она показывала всё, а при этом нарратив, который соединял эпизоды сношений, был, как правило, до смешного нереалистичным, шаблонным, напоминая комедию дель арте XVIII века, в которой актеры изображали не реальных людей, а одномерные фигуры — Обманутого мужа, Жену-изменницу, Соблазнителя... Эта нарочитая смехотворность нарратива и есть своеобразная дань уважения соответствующим запретам. Дескать, да, мы показываем всё, но только затем, чтобы стало понятно: это шутка, притворство.) Каким же образом преступление запретной черты меняет понятие «нарратив» (или, в данном случае, «секс»)?

«Идиоты»

Обратимся за примером к «Идиотам» Ларса фон Триера. Здесь порнография заключена не в эпизодах «натурального секса» в самом нарративе и не в размывании границы между фикцией и документом, но в самой идеологии проекта, в идее показать превращение здоровых людей из среднего класса в идиотов, позволить внутренним идиотам играть самих себя, в результате чего мы получили актеров, представителей среднего класса, играющих как группа людей, которые играют идиотов, чтобы освободить свое невинное внутреннее идиотическое «я» от буржуазных рестрикций. Будучи весьма далекой от показа освобождающего эффекта солидарности с основными жизненными силами, подобная имитация идиотизма является жестокой и неприличной шуткой. Здесь фон Триер поляр-

«Идиоты», режиссер Ларс фон Триер

но противоположен Кесьлёвскому. Кесьлёвский сознательно предпочитает фикцию документу, чтобы не преступать границу порнографического. Фон Триер использует смешение фикции и документа, не освобождая нас от буржуазных условностей, а выпуская на свободу неприличный идиотизм самой буржуазности.

Однако понимает ли это сам фон Триер? Он вводит в фильм девушку-работницу, настоящую идиотку, которую бьют и которая с отвращением отворачивается от компании, играющей идиотов. Может быть, через взгляд этой девушки обнаруживается фальшь самого эксперимента по освобождению себя от своего «внутреннего идиота»? Может быть, фон Триер хотел показать именно невозможность (вымышленного персонажа) дойти до уровня настоящего идиотизма? Таким образом, фон Триер незаметно переворачивает общепринятое мнение, что мы в наших хрупких масках находимся под покровом тонкого щита морали, который готов разлететься в щепки в любую минуту, обнаружив примитивный идиотизм. Проблема же заключается в прямо противоположном, а именно: как действительно освободиться от поверхностной маски символических ритуалов цивилизации? В этом отношении «Идиоты» фон Триера близки «Торжеству» Винтерберга, где речь тоже идет не об обнаружении тайной жизни одного семейства, скрывающего свои травмы под «цивилизационным» покровом, который может взорваться в любой момент, а как раз об обратном. Если даже публично обнаружить травмирующий момент, поверхностный ритуал обеда не пострадает, он будет длиться и длиться как ни в чем не бывало. Напряжение, существующее между двумя этими прочтениями, составляет двусмысленность фильмов «Догмы».

Параллельные миры

Теперь вернемся к Кесьлёвскому. Поскольку сама реальность воспринимается как символическая игра, в которой мы играем самих себя, это неизбежно ведет к ее виртуализации. Исторический контекст виртуализации — новый опыт жизни, разлитый сегодня в воздухе, восприятие жизни, взрывающее форму линеарного центрированного нарратива, навязывающего ее понимание как многоформного потока, в том числе в сфере точных наук (квантовой механике и интерпретациях множественной реальности). Жизнь воспринимается как серия множественных параллельных судеб, которые взаимодействуют друг с другом и подвергаются воздействию со стороны бессмысленных случайных событий — на этих скреще-

ниях одна серия вторгается в другую (как в «Коротком монтаже» Олтмена), либо же входят в действие другие версии финалов тех же самых сюжетов (сценарии «параллельных миров» или «альтернативных возможных миров» — как в «Случае», «Двойной жизни Вероники» и «Красном» Кесьлёвского). Даже серьезные историки выпустили недавно в свет том «Виртуальной истории», хронику знаменательных событий — от победы Кромвеля над Стюартами и американской войны за независимость до падения коммунистического режима, — которая интерпретируется как результат непредсказуемых случайностей. Такое восприятие реальности является одним из возможных — часто даже не наиболее вероятным — результатов открытой ситуации, то есть наличия спектра возможных влияний, воздействию которых подвержена подлинная реальность. Это придает ей качество чрезвычайной хрупкости и входит в конфликт с линеарным повествованием в кино и литературе, требуя новых художественных форм, тех, что обеспечат реальности адекватное отражение. Напрашивается реплика, что такой формой является киберпространственный гипертекст, в котором жизнь находит адекватное, естественное воплощение, и только благодаря ему мы можем правильно понять то, что хотели нам сказать Олтмен и Кесьлёвский.

Примечательна в этом смысле первая попытка Кесьлёвского дать аллюзию на альтернативную реальность в фильме «Случай» 1981 года. Витек бежит за поездом. Далее следуют три варианта того, как этот рядовой случай может повернуть его дальнейшую судьбу. Первый: он прыгает в вагон, встречается там с правоверным коммунистом и сам становится партийным активистом. Второй: он натыкается на охранника, его арестовывают, судят и направляют на принудительные работы в парк, где он знакомится с диссидентом и сам становится диссидентом. Третий: он не успевает на поезд, возвращается к прерванным занятиям, женится на подружке-студентке и ведет мирную жизнь врача, не вмешиваясь в политическую жизнь. Потом его посылают на международный симпозиум, и его самолет взрывается в воздухе.

Как же следует читать матрицу альтернативных реальностей и повторяющегося выбора? В первом приближении напрашивается оптимистическое прочтение: нам всегда дается второй шанс, то есть мы можем учесть опыт прошлого. Мы живем в мире альтернативных реальностей, где, как в киберпространственной игре, если один выбор ведет к катастрофе, всегда можно вернуться назад и сделать другой, лучший; то, что было самоубийственным решением, можно заменить вполне благополучным исходом. В «Веронике» вторая (французская) Вероника учится у первой, избегает самоубийственного выбора — профессии певицы — и благодаря этому выживает. В «Красном» Огюст избегает ошибки судьи и т.д. Характерно название книги Аннет Инсдорф о Кесьлёвском: «Двойные жизни, вторые шансы» — другая жизнь дает нам второй шанс, то есть «повторение становится накоплением, первоначальная ошибка становится за-

«Случай», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

логом будущего успеха». Даже в «Белом» идея заключается в том, что Кароль и его французская невеста снова поженятся, получив второй шанс.

Однако есть и мрачная сторона в этой онтологии повторяющихся возможностей. Она напоминает о гностической теологии, в которой бог — извращенный недоумок, сотворивший несовершенный мир и пытающийся исправить то, что еще можно исправить, с помощью новых попыток. Этот пример не так чужд кинематографу Кесьлёвского, как может показаться на первый взгляд.

Эта материя показывает нам, что вселенная Кесьлёвского — гностический универсум, недовершенный мир, созданный богом-идиотом, а все мы — «дети младшего бога».

Таким образом, важно подчеркнуть, что виртуализация нашего восприятия жизни, взрыв единственно истинной реальности, разлетевшейся на множество параллельных жизней, жестко коррелирует с утверждением о существовании протокосмической пропасти хаотической, онтологически еще не полностью довершенной реальности, этой первичной, досимволической плазмы, в которой сосуществует множество параллельных миров. По контрасту с общепринятым понятием о единой, детерминированной, онтологически конституированной реальности, по отношению к которой все прочие реальности являются вторичными тенями, копиями, отражениями, сама реальность множится в призрачной плюральности виртуальных реальностей, и в основе этого лежит доонтологическая протореальность, Реальное неоформленной материи.

Первым, кто ясно артикулировал это доонтологическое измерение, был Фридрих Вильгельм Шеллинг с его понятием невыявленности бога, предполагающей в нем нечто еще-не-божественное, некую еще недовершенную реальность.

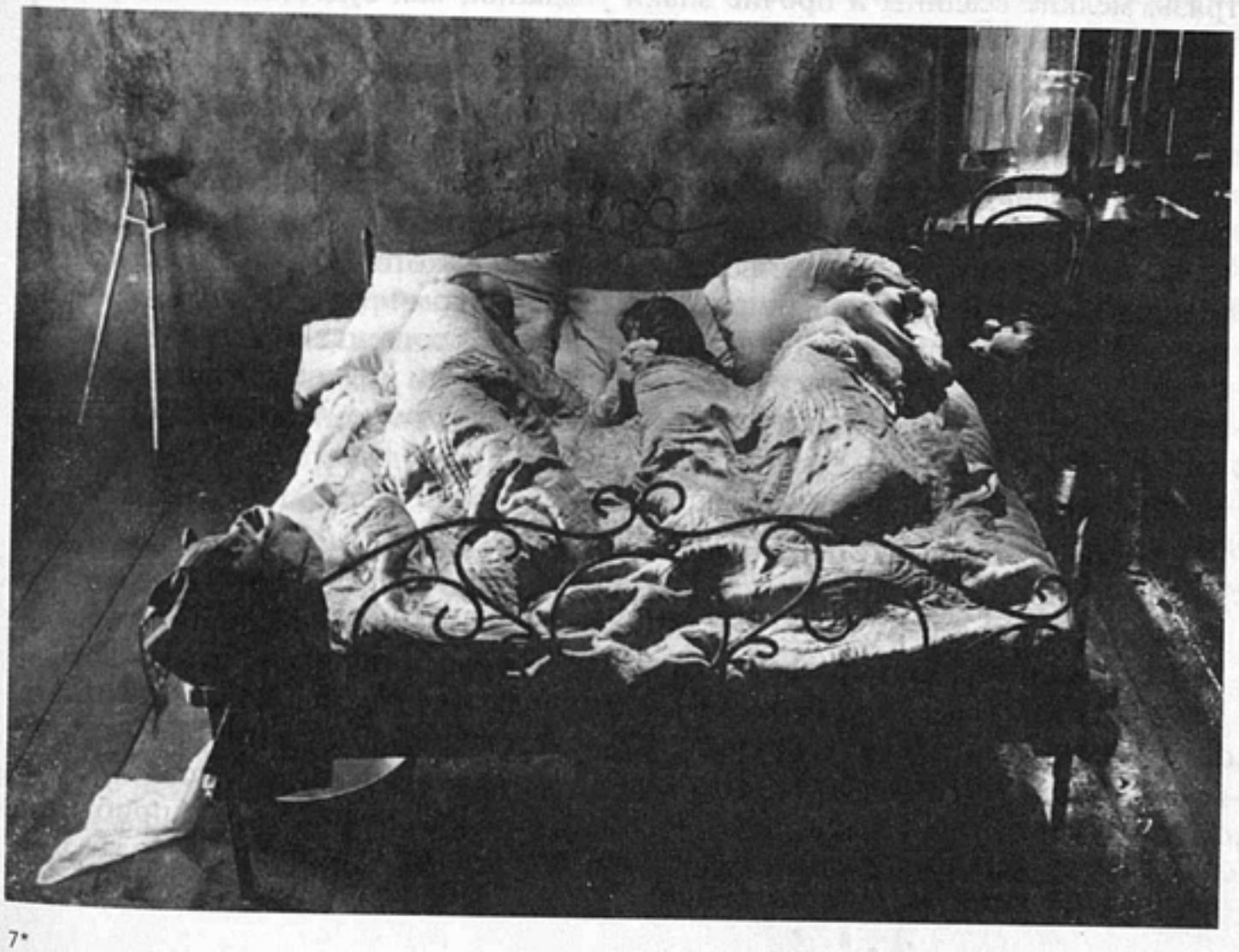
Здесь лежит парадокс, или, если угодно, антиномия основания киберпространства. С одной стороны, киберпространство сигнализирует об отходе телесного существования в виртуальную абстракцию — даже защитники киберпространства предупреждают нас, что не следует полностью забывать о теле, надо поддерживать нашу связь с реальной жизнью, регулярно возвращаясь к ней, интенсифицируя связанные с ней ощущения всеми способами — от секса до джоггинга. Мы никогда не превратимся в виртуальные существа, свободно парящие то в одной виртуальной вселенной, то в другой. Тело нашей «реальной жизни» и его смертность ограничивают горизонт нашего существования, предотвращают наше распыление во множественности миров. Однако тело возвращается в киберпространство с миссией мести: в обывательском сознании «киберпространство — это детская порнография», то есть считается, что киберпространство — сфера жесткого порно. Буквальное «просвещение», «легкость бытия», освобождение от гравитации — все то, что мы чувствуем, паря в киберпространстве (или виртуальной реальности), — это не есть опыт бестелесности, это опыт обретения другого — виртуального, невесомого — тела. Это тело не заключает нас в границах материальной конечности — ангельское, призрачное, оно может быть создано искусственно и им можно манипулировать. Таким образом киберпространство обозначает поворот, своего рода отрицание отрицания в постепенном продвижении к «растелесниванию» нашего опыта (сначала письменная — а не живая — речь, потом пресса, потом массмедиа): в киберпространстве мы возвращаемся к телесной непосредственности, но непосредственности виртуальной. В этом смысле оправдано полагать, что киберпространство имеет гностическое измерение. Самое точное определение гностицизма — то, что это своего рода спиритуализованный материализм. Его предмет — не высшая, чисто понятийная реальность, а высшая телесная реальность, протореальность теней, призраков и т.д.

Тарковский

В своей гностической онтологии Кесьлёвский соединяется с другим восточноевропейским классиком — Андреем Тарковским. Тарковского вывел из идеологического обскурантизма его синематический материализм, прямое физическое воздействие текстуры его фильмов. Эта текстура передает ощущение Gelassenheit (заброшенности), отчуждения, затушевывающего настоятельность любого вопрошания. Фильмы Тарковского пронизывает тяжесть земного притяжения, которое довлеет будто бы даже над самим временем, порождая эффект временно́го анаморфозиса, растягивания времени за пределы нашей способно-

«Солярис»,
режиссер
Андрей Тарковский

сти восприятия. Тарковский, по-видимому, служит самым чистым примером того, что Делёз назвал «временем-образом», замещающим «движение-образ». Это время Реального не является ни символическим временем диегетического пространства, ни временем реальности нашего (зрительского) смотрения фильма, а промежуточной областью, чьим визуальным эквивалентом, может быть, становятся желтые пятна неба на картинах позднего Ван Гога или вода и трава у



«Сталкер»,
режиссер
Андрей Тарковский

Мунка: эта массивность чужда как прямой материальности цветовых пятен, так и материальности изображаемых предметов.

Ненавязчивое присутствие времени как Реального, передаваемого Тарковским через его знаменитые пятиминутные панорамы или съемки с крана, и делает режиссера таким интересным для материалистического прочтения. Без этой тягучей текстуры он превратился бы в очередного русского религиозного обскурантиста. В нашей традиции приближение к духу воспринимается как восхождение, освобождение от земных уз, от земного притяжения, как начало свободного полета. По контрасту с этой традицией в мире Тарковского мы ступаем в духовное измерение только через интенсивный физический контакт с влажной тяжестью земли (или стоячей воды). Высший духовный опыт Тарковского имеет место тогда, когда предмет распластан на земле, полупогружен в стоячую воду. Герои Тарковского не молятся коленопреклоненными, обратив головы горе, но напряженно вслушиваются в молчание влажной почвы. Теперь понятно, почему так привлекал Тарковского роман Лема: планета Солярис — высшее воплощение его понимания тяжелой влажной субстанции (земли), которая служит не оппозицией духовности, а ее посредником. Эта гигантская «мыслящая вещь», буквально облекая в тело, соединяет материю и дух. Аналогичным образом Тарковский меняет общепринятое понятие сновидения, входя в сон. В универсуме Тарковского персонаж входит в сон не тогда, когда утрачивает контакт с окружающей его чувственной реальностью, а, напротив, когда теряет контроль над собственным разумом и теснейшим образом вовлекается в материальную реальность. Типичный пример для фильма Тарковского — персонаж на пороге сна внезапно попадает из обычного ландшафта в пейзаж сна. Возникает соблазн утверждать, что Тарковский, может быть, единственный в истории кино, шел в направлении материалистической теологии; его духовные устремления подкрепляются отказом от силы разума ради погружения в материальную реальность.

Именно прямое физическое воздействие физической текстуры делает «Сталкер» шедевром — физическая основа метафизического вопрошания, ландшафт Зоны, эта постиндустриальная пустошь с дикими растениями, прорастающими сквозь ржавеющее железо оставленных заводов, цементные тунели и железнодорожные пути, затопленные водой. Здесь вновь переплетаются природа и цивилизация, но на этот раз в общем разрушении. Пейзаж Тарковского — это влажная природа, река или водоем возле леса, замусоренные отбросами цивилизации (ржавыми железками и бетонными блоками). И лица актеров, особенно в «Сталкере», уникальны — на них выражение изнуренности, грязь, мелкие ссадины и прочие знаки увядания, как будто они подверглись воздействию отравляющих химикатов или радиоактивных субстанций, и в то же время они излучают простодушную доброту и доверчивость.

Здесь мы наблюдаем разные последствия цензуры. Хотя цензура в СССР была не менее строгой, чем печально знаменитый Производственный кодекс Хейса в Голливуде, она тем не менее предоставляла кинематографистам гораздо большую визуальную свободу. Достаточно вспомнить знаменитую реплику Сэмюэла Голдвина на рецензию одного критика, который сетовал на то, что трущобы в каком-то его фильме выглядели слишком нарядными: «Еще бы им не выглядеть нарядными — они влетели нам в хорошенькие деньги!» Кодекс Хейса не допускал настоящей грязи и вони; на самом низком уровне чувственной реальности цензура в Голливуде была гораздо строже, чем советская.

Увеличение субстанции

Трудно представить себе двух более идеологически несхожих между собой людей, чем Тарковский и Хайнер Мюллер — глубоко религиозный кинематографист и писатель-коммунист. Тем не менее их объединяет восприимчивость к повседневности. Мюллер сформулировал это в своем понятии восточной ментальности как «зала ожидания». Объявление гласит: «Поезд прибывает в 18.15», но в указанное время он не прибывает. Следует другое объявление: «Поезд прибывает в 18.20». Потом третье: «Поезд прибывает в 20.10» и т.д. Такова была ситуация. Что-то вроде ожидания прихода мессии. Объявления о его приближении следуют одно за другим, а ты знаешь, что он не придет никогда. Но все равно приятно слышать эти объявления.

«Короткий фильм об убийстве», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

В культуре ГДР не было никакого движения, люди переживали все страхи, присущие их миру, во всех топографических и исторических деталях. Ожидание давало людям возможность накопить опыт, в то время как на Западе, утверждал Мюллер, императив, побуждающий людей двигаться вперед, убивал эту возможность. Движение — своего рода смерть, порождающая «увеличение субстанции». Западного человека как будто все время отодвигают куда-то в будущее. Поскольку поезда на Западе ходят по расписанию, у людей не остается времени на вопросы. Но на Востоке пустые надежды реального социализма углубляют опыт настоящего. Повседневная жизнь в ГДР выдвигала парадокс: там, где человек с Запада видит грязь, глаза Мюллера видят «контакт с землей, на которой был построен зал ожидания». Кесьлёвский тоже обнаруживает редкостную искусность в претворении обыденной реальности в художественную фикцию кино — вспомним многочисленные включения вненарративной сырой реальности, которая может читаться (а может и не читаться) как знак. В первом фильме «Декалога», когда Павел спешит в школу, он видит собаку, которую сбила машина. Она лежит, неподвижная, окоченевшая, с широко открытыми желтыми глазами. Мальчик протягивает к ней руку, ощущает ее жесткую шерсть, а потом идет дальше, но этот эпизод предвосхищает сцену, где он сам тонет.

«Синий»

Вкус доонтологического Реального можно ощутить в «Синем» Кесьлёвского. После несчастного случая и потери памяти Жюли лишается и защитного панциря фантазии, и это означает, что она остается наедине с сырой реальностью, открытой воздействию мира с его бессмысленностью. Ключевой деталью филь-

«Три цвета. Синий», режиссер Кшиштоф Кесьлёвский

ма является мышка в задней комнате квартиры Жюли, которая приносит выводок мышат. Вид этой нарождающейся жизни внушает Жюли отвращение — это знак Реального. Реальной жизни с ее влажной витальностью. Такого рода отвращение к любым проявлениям жизни лет пятьдесят назад описал Сартр в «Тошноте». Отвращение, испытываемое Жюли, свидетельствует об отсутствии защиты в форме фантазии, которая могла бы стать средостением между ней и сырым Реального жизненной субстанции. Жизнь делается отвратительной, когда исчезает посредничающая между ней и нами фантазия и мы сталкиваемся с жизнью лицом к лицу. В финале фильма Жюли удается восстановить эту спасительную преграду и таким образом «приручить» сырое Реальное — Кесьлёвский деликатно показывает это через окно, в котором мы видим ее плачущее лицо. Таким образом, «Синий» — не о медленном возвращении способности конфронтировать с реальностью, погружаться в социум, нет, это фильм о создании защитного экрана между индивидом и сырым Реальным.

То же самое можно сказать о всех фильмах «цветной» трилогии. Они повествуют не о выходе из изоляции и налаживании контакта героя или героини с другими, а скорее о болезненной процедуре достижения надлежащей дистанции от (социальной) действительности после шока от непосредственного столкновения с ней. Персонажи могут плакать не потому, что слезы принесут облегчение, а потому, что уже могут до такой степени расслабиться. Характерно, что творчество Кесьлёвского, начинавшееся с настоящих слез, закончилось слезами фиктивными. Финал всей трилогии — это сцена, где герои (Жюли, Кароль, судья) счастливо плачут. Слезы сигнализируют об их спасении, об установлении коммуникации. Эти слезы говорят не о разрушении защитной стены, не о спонтанном самовыражении, это театральные, искусственные слезы достигнутой дистанции, говоря словами римского поэта, lacrimae rerum, слезы, которые публично проливают по покойнику для большого Другого, особенно когда нет никакого дела до умершего (или когда ненавидят).

Отсюда можно извлечь урок диалектического напряжения между документальной реальностью и вымыслом. Если сама социальная реальность поддерживается символической фикцией или фантазией, то заслуга киноискусства состоит не в том, что оно творит реальность в рамках нарративного вымысла, соблазняя нас принять этот вымысел за реальность. Кино, напротив, может приблизить нас к тому, чтобы саму реальность воспринимать как фикцию. Мы видим на экране простой документальный кадр, в котором внезапно ощущаем реальность во всей ее хрупкости, вечно затененной своими двойниками. Это самое лучшее, что может сделать для нас документальное кино.

Перевод с английского Нины Цыркун

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

Черно-белого кино не было?

О применении цвета в эпоху немого кино известно не так уж много (особенно это касается первого феноменологического цикла), что удивительно при существовавшем тогда правиле обязательной окраски почти всех фильмов. Выполнялось ли это предписание? Скорее всего, да, хотя малое количество оригинальных позитивов, дошедших до наших дней, не позволяет произвести сколько-нибудь убедительный статистический подсчет. Однако мой личный опыт говорит о том, что в сохранившейся массе оригиналов ранних фильмов полностью неокрашенный позитив представляет собой крайне редкое явление по сравнению с остальными фильмами, в той или иной степени подвергшимися цветовой обработке.

Еще более удивительным кажется молчание профессиональных киножурналистов того времени, деятелей кино и самих зрителей. Быть может, здесь действовала не только боязнь общего места, сильно влияющая на профессионалов, но и какие-то более глубинные механизмы, связанные с восприятием всего фильма, переставшего равняться ожившей фотографии.

Видимо, цвет был необходим, если окрашивались все фильмы, но современники этого как бы не замечали! Чем более скупы немногие известные сведения, тем выше их ценность, поэтому обратимся прежде всего к фактам.

Один из них чрезвычайно показателен. Осенью 1910 года в первом номере журнала «Кинемаколор», выходившего в Петербурге с октября 1910 по январь 1911 года в связи с началом коммерческой эксплуатации в России системы цветного кино «Кинемаколор» Смита—Урбана, среди названий фильмов, составлявших программу, и рекламных сведений можно найти следующую информацию: «В начале вечера будет демонстрироваться публике *эволюция кинематографа*: 1) обыкновенные картины; 2) искусственно раскрашенные; 3) снимки «Кинемаколора».

Под «раскрашенными» картинами подразумевались многоцветные ленты, изготовленные либо вручную, либо при помощи нескольких трафаретов, отдельных для каждого цвета, — способа, известного под названием «Патеколор» и нигде, кроме Франции, не распространившегося — ни в Европе (Англия, Германия, Россия), ни в Америке.

В эволюции многокрасочного фильма, вершиной развития которой к 1910 году был «Кинемаколор» — первые опыты ручной раскраски произведены в 1895 году у Эдисона («Танец Лое Фюллер», 1895) и Мельеса (1897), — нет места вирированному фильму: его нужно считать разновидностью либо «обыкновенной» картины, либо «искусственно раскрашенной», или же придется признать, что применение виража нимало не способствовало развитию выразительности цвета.

Одинаково верно и первое, и второе, и третье. Вираж был действительно искусственным образованием фотограммного типа (наносимым на позитивную пленку), общим для всех типов фильмов и создавшим инертную, не склонную к саморазвитию норму, просуществовавшую около двадцати пяти лет — с середины первого цикла (1900) до середины третьего (1925).

Нормативная инертность объяснима отсутствием систематичности стабильных функций виражного цвета. Таких известно только две: окраска однородных интертитров (чисто фильмических — не являющихся съемкой с предметного мира) в один и тот же цвет внутри одного фильма и окраска ночных сцен в синий цвет. Потенциал выразительности двух функций слишком невелик, чтобы быть импульсом к развитию или объектом экспериментального преодоления.

«Таблица виражей

Лунное сияние. Окраска голубая (1 х 400). Позитив должен быть не резким.

Свет лампы и свечей. Коричневая краска 1 % (оттенок желто-коричневый).

Отблеск огня. 1% эозина.

Раннее утро. $^1/_8$ % розовой бенгальской краски, затем промывка до получения легкой розовой окраски.

Таинственные сцены. $^1/_2$ % «асид». Легкий зеленоватый оттенок.

Существует масса других оттенков, начиная от желтого и кончая пурпуром. Назначение того или другого оттенка зависит от характера снимка и делается по указанию оператора или монтирующего картину режиссера. [...]

Окраска. [...] Определение цвета окраски зависит всецело от характера снимка. Снежный негатив нельзя окрашивать в тон сепии или зеленый»[1].

В статье Хельмута Регеля[2] сказано: «Вирирование служило изобразительным средством, позволявшим более сильно передавать определенные настроения черно-белых сцен. Пожары показывались, естественно, в красных тонах, ночные сцены в синих или сине-зеленых, спальни и будуары дам в розовых — вот несколько примеров. Однако вирирование использовалось и в качестве драматургического средства, помогавшего зрителю лучше понять мысль авторов. [...] Быстрая смена эпизодов и мест действия, например, с кабинета хозяина дома в тонах сепии на салон друга семьи в желто-оранжевых тонах, была более понятна благодаря разному вирированию».

Весьма ценны в этой статье также сведения о цвете двух копий «Кабинета доктора Калигари», одна из которых сохранилась в Монтевидео у коллекционера Ф.Переды, другая — в национальном киноархиве Британского института киноискусства в Лондоне. Окраска их оказалась... различной, чему, вероятно, не могла бы послужить причиной даже разница во времени изготовления (около пяти лет), обладай замысел фильма определенной цветовой драматургией.

«Части копии (из Монтевидео. — *Н.И.*) были трех разных цветов: преобладающим был коричнево-желтый, он же был взят и для натурных, и для павильонных съемок. В сине-зеленых тонах (нескольких вариантов) были выдержаны кадры всех ночных действий и ночного интерьера без осветительных приборов. И, наконец, бледно-розовый для салона Джейн и ее отца (три сцены). Этот цвет по традиции кино окрашивал интерьер для дамы.

Два других эпизода не вписывались в общие рамки. Начало обрамляющего действия, рассказ Франциса в саду психиатрической больницы до начала наплыва с изображением предшествующих событий были, так же как и сообщение Франциса Джейн об убийстве Алана, «двухцветными», с сочетанием тонирования и окрашивания.

Тонированное в синий цвет изображение располагалось на окрашенной в коричнево-желтый цвет основе.

Для вирирования частей копии (из Лондона. — *Н.И.*) с изображением пользовались только двумя цветами: бледный коричнево-желтый как основной тон для натурных и павильонных съемок и бледный сине-зеленый (не исключено, что цвет изменился при вымывании) для всех ночных действий и ночного интерьера без осветительных приборов. Бледно-розовый цвет и сочетание тонирования и окрашивания, как в американской копии, отсутствовали полностью».

Различным был и цвет титров. Зеленые — в английской копии и синие — в американской.

Луи Форестье, прошедший на фабрике «Гомон» весь комплекс обучения кинопроизводству, весь технологический цикл — ему пришлось поработать «склейщиком картин, механиком проекционного аппарата, копировщиком, проявщиком»[3],— писал: «После проявки негативы поступали к оператору, который их осматривал, отбирал ненужные дубли и на специальном бланке давал указания, как печатать и окрашивать позитив. [...] В те времена все позитивы окрашивались химическим виражом или анилиновыми красками. Так как ночные съемки не производились, то, когда нужно было изобразить ночь, позитив

---

[1] Вся кинематография. Настольная адресная и справочная книга (под ред. Ц.Ю.Сулиминского). М., 1916, с. 143.

[2] Статья Хельмута Регеля посвящена восстановлению цветной копии. Цит. по программке «Кабинет доктора Калигари», выпущенной к показу этой копии в Московском Доме кино 26—27 июля 1986 года.

[3] Форестье Л.П. Великий немой. М., 1945, с. 6.

окрашивался в темно-синюю краску. Утренние сцены окрашивались в розовый, дневные в светло-оранжевый или желтый, сцены в декорации — в темно-оранжевый, сцены пожаров — обязательно в ярко-красный цвет. Конечно, эффект получался довольно примитивный, но, привыкнув, зритель большего пока не требовал. [...]

В 1908 году у Гомона уже действовали позитивно-проявочные машины, изобретенные и построенные в механических мастерских фабрики. Эти машины работали превосходно; их пропускная способность была около 300 метров в час. Каждая машина, помимо проявки, фиксажа и промывки, производила еще химические виражи и окраску пленки в любой цвет (каждая машина, конечно, производила только один вираж — сепию или синий и окрашивала только в один цвет, но при наличии 8 машин легко было обрабатывать пленку во все нужные цвета)»[4].

Виражирование было обусловлено как минимум триединством следующих факторов — состоянием позитива, личным вкусом и намерениями автора (режиссера или оператора) и таким состоянием зафиксированного на пленке предметного мира, которое определяется постоянной цветовой формулой (преобладанием какой-либо одной части видимого спектра).

Основные цвета спектра группировались по признакам двух типов: теплые тона — для искусственного освещения, холодные — для естественного ночного. При этом желтый цвет мог употребляться для обозначения дневной сцены, следующей за ночной (голубой), если только ее не продолжала утренняя (розовая). Теплые тона использовались также для тепловых источников света, холодные — для отражающих. Зеленый цвет — как располагающийся посередине шкалы спектра и представляющий смесь желтого и голубого (теплого и холодного) — не находит точной привязки ни к одному часто встречающемуся природному источнику света и упоминается лишь однажды (в книге «Вся кинематография») как пригодный для «таинственных сцен». Отчасти это можно объяснить, по-видимому, тем, что в природном мире он присущ различным биохимическим процессам (светящиеся микроорганизмы, ночные насекомые, кладбищенские и болотные огоньки, огни святого Эльма и проч.).

Нигде и никогда не говорилось о предпочтительности какого-либо цвета для титров, хотя сама необходимость их окраски подчеркивалась особо. И действительно, цвет титров в немых фильмах 1905—1925 годов бывал любым, и статистика не дает оснований предполагать, что какой-то один встречался чаще прочих.

Эволюция виражного цвета и эволюция кинонадписи до 1908 года были абсолютно идентичны. Цвет и кинонадпись возникли в самые первые годы существования кинематографа, когда продолжительность фильма зачастую не превышала длины одного кадра. Это были два параллельных кода, на разных уровнях (информационном и чувственном) дублировавших процесс включения зрительского сознания в процесс восприятия фильма. Они были одинаковы и функционально (осуществляли комментарий), и технологически (фотограммный метод). Цветовое решение было единственным для каждого кадра, поскольку кадры изготовлялись по отдельности. Вираж покрывал изображение в кадре сплошь, комментируя его на уровне состояния фиксируемой среды, поэтому фильм тогда и не воспринимался как цветной или хотя бы как вариант приближения к этому «идеальному объекту». И поэтому никому не пришло в голову оспаривать приоритет в применении виража и даже просто отметить первые случаи его появления в кино. Это было бы так же бессмысленно, как требовать патент на появившуюся в кадре надпись.

Объединение одноцветных кусков изображения (или изображения и надписей) в единый блок представляется первым шагом к внедрению в комплекс фильма драматургического лейтмотива, по своему значению равного соединительно-разграничивающей функции интертитра. Так появился посыл к драматургии изображения, параллельной, но не равной драматургии действия и способной трансформировать драматургическую композицию, менять смысл фильма.

---

[4] Там же, с. 26—27.

На примере двух вариантов цветового решения одного и того же фильма («Кабинет доктора Калигари») можно понять, как цветовая трактовка, открытая взору, может повлиять на скрытую от глаз игру составляющих фильмического «ноумена».

Синие титры ранней копии (около 1920 года), будучи естественной составляющей «ночного» действия фильма, попав в нормальную «дневную», желтовато-коричневую среду, представляются осколками ночного кошмара, напоминанием о скрытом действии механизмов подсознания в беспечном, ничего не подозревающем «сознательном» быту, и даже нейтральная вербальная информация приобретает обертон раздвоенности, усиливающий чувственно воспринимаемую смысловую наполненность текста. Рассказ Франциса в саду психиатрической лечебницы и его сообщение об убийстве Алана соединяют эти два мира, втискивают один в другой напрямую: синие фигуры движутся на желтом фоне. Хельмуту Регелю совмещение вирирования с тонированием не показалось драматургически убедительным (тем более реставраторам фильма делает честь, что они все-таки остановились на этом варианте), мне же оно представляется ключевым для понимания фильма.

Цветовое решение поздней (около 1926 года) копии более заурядно и в техническом, и в смысловом отношениях. Зеленые титры («таинственные» сами по себе) не входили в смысловые ассоциации ни с ночным, ни с дневным миром; словесная информация интертитров, пусть даже грамматически и графически эмоционально оформленная, субстанционально отчуждалась от обоих миров (сознания и подсознания) и при этом пунктуально отделяла их друг от друга, не допуская смешения. Соединения вирирования с цветовым тонированием в этом случае никоим образом не требовалось.

Говоря о функциональном сходстве интертитра и виражного цвета, нельзя не заметить, что потенциальные возможности комбинаторики, образования смысловых блоков роднят их с подобными чертами музыкальной композиции, и поэтому необходимо сказать хотя бы несколько слов о музыкальном сопровождении.

Поскольку комментаторская функция близка исполнительской, музыка в первом феноменологическом цикле играла роль, сходную с названием фильма-кадра и вирирования, появившегося при его механическом разрастании. Любопытное свидетельство о сезоне 1908—1909 годов оставил А.Ханжонков в своих мемуарах: «Раньше никакой потребности в нотах при игре под картины не ощущалось: аккомпаниатор хорошо знал, что под драму надо играть вальс, под комическую — галоп, а под видовую в зависимости от ее темпа — что-нибудь из других танцев»[5]. Интересно, что речь идет именно о танцевальной музыке, где особенно важна роль ритмического рисунка и предельно четко обозначенного размера, то есть хорошо ощутимого и очень часто повторяющегося чередования сильных и слабых долей такта. Математическая и одновременно живая сетка целиком покрывала пространство недлинных фильмов, придавая им видимость (слышимость) монолитного явления. Этого нельзя сказать о специальных партитурах и музыкальных компиляциях, широко распространившихся во втором двенадцатилетнем цикле. Призванные иллюстрировать ряд отдельных картин (эпизодов) фильма, они способствовали ощущению распада, расчленяемости фильма на куски, уничтожая диалектику «объединения-разъединения», которую так замечательно осуществляла танцевальная мелодия, простым чередованием сильных и слабых акцентов подчеркивавшая и оживлявшая неожиданные фильмические смыслы и производившая эффект запланированной неожиданности, различный для каждой отдельной демонстрации одного и того же фильма.

«Хорошая фильма настолько поглощает наше внимание, что музыки мы как будто не замечаем; в то же время фильма без музыкального сопровождения кажется нам обедненной»[6], — эта мысль Б.Эйхенбаума так же верна в отношении и надписи, и виража.

---

[5] Ханжонков А. Возникновение и развитие русской кинопромышленности. (Машинописный экземпляр, хранящийся в кабинете отечественного кино ВГИКа.). 1934, т. 1, с. 25.
[6] Эйхенбаум Б. Проблемы кино-стилистики. В сб.: «Поэтика кино». Л., 1927, с. 27.

Так три информационно-тавтологических обертона стали естественными составляющими фильмического комплекса, феноменологической первоячейки кино, многослойным сообщением, внутри которого могло свободно циркулировать сознание зрителя. Комплекс, естественно (эволюционно) сложившийся и естественный (природный, натуральный) именно вследствие механичности его составляющих, поглощался воспринимающим сознанием сразу и незаметно. Изъятие какой-либо части нарушало сложившийся баланс и производило болезненный, царапающий эффект, что, безусловно, подтверждается мыслью Б.Эйхенбаума: «...особенности восприятия требуют, чтобы фильма была окутана особой эмоционально-условной атмосферой, присутствие которой может быть так же незаметно, как присутствие воздуха, но вместе с тем так же необходимо»[7].

Но это о комплексе в целом. Что касается конкретно цвета (виража), то его эволюция внутри первого цикла была следующей: в первой фазе («архаичной», экспериментальной) он был механическим трюком, тавтологически-ситуативно распространявшимся на весь кадр (фильм); во второй («зрелой», нормативной), повторив генезис движущихся картинок, он стал образовывать смысловые цветовые блоки; в третьей («отмирающей», снимающей оппозицию эксперимента и нормы) он должен был образовать смысловые блоки внутри одного кадра, осуществив основную тенденцию кадра, балансирующего на грани разложения на минимальные единицы и испытывающего внутреннюю тягу к расширению, накоплению естественных изменений.

Именно на 1908 год приходятся подобные опыты, один из которых описан Л.Форестье: «Однажды на юго-западе Франции, в перерыве между съемками основного фильма, я снял видовую картину, которая [...] состояла из кусков, показывающих бушующий океан, разбивающиеся о прибрежные скалы огромные волны, и заканчивалась пятнадцатиметровым кадром, изображавшим заход солнца за старинную церковь, стоящую на большой скале.

Этот кусок был очень эффектно и своеобразно обработан лабораторией: первые пять метров были окрашены в оранжевый цвет, который постепенно переходил в наплыв багрового цвета; а он, в свою очередь, переходил в темно-синюю окраску. Все это должно было изображать постепенное наступление ночи. Виды бушующего океана и удачная обработка лабораторией последнего кадра произвели на зрителей огромное впечатление. Было продано больше 800 копий, что дало «Гомон» солидную прибыль»[8].

Остается только гадать, какие бы формы приняло кино, если бы технологические разработки пошли по пути промышленной унифицированной отделки минимальных составляющих кинокадра. В это же самое время Уильям Фриз-Грин применял машинку для покадрового (клеточного) окрашивания позитива. Но проблемы не возникло, эта возможная линия развития была моментально пресечена появившимися системами действительно цветного кино, первая из которых была пущена в коммерческую эксплуатацию в Великобритании в самом начале 1909 года. Это был «Кинемаколор» Смита—Урбана.

Если вирирование на протяжении не менее чем двух циклических периодов оставалось весьма инертной, неизменяющейся нормой, погибшей вдруг и очень быстро, то разработки систем цветного кино, напротив, почти не выходили за рамки эксперимента и очень редко находили себе серьезное коммерческое применение. Робость эта (объяснимая трудноразрешимыми техническими проблемами) с лихвой компенсировалась обилием самих разработок. За тридцать два года существования немого кино было взято такое количество патентов на различные системы цветного кино, технологические усовершенствования и приспособления к ним, что точный учет их кажется делом затруднительным. Определенно их было не менее сотни.

Если суммировать имеющиеся исторические данные о цветном кино, то складывается впечатление, что никакого *черно-белого кино не было вообще,* поскольку количество технологических разработок, приведших к появлению синематографа Люмьера, не идет ни в какое сравнение с тем Араратом изобрете-

---

[7] Там же.

[8] Форестье Л.П. Цит. изд., с. 22.

ний, на вершине которого сияет первый игровой полнометражный трехцветный фильм «Бекки Шарп» (США, 1935).

В последовательном изложении А.Клейна история цветного кино предстает перед читателем как цепочка непрерывных усовершенствований[9]. Однако все зависит от угла зрения. Каково же было «внутрициклическое» развитие цветного кино, в противоположность виражной окраске (создававшей инертную «абсолютную норму») почти всегда остававшегося весьма подвижным «абсолютным экспериментом»? Это тем более интересно, что цветное кино до истечения третьего цикла не подключалось к фильмическому комплексу феномена кино и, казалось бы, не должно было испытывать тяготения к трехфазовой внутрициклической эволюции.

Для понимания стартовых условий черно-белого и цветного кино нужно учитывать одно обстоятельство. Если черно-белая фотография, чтобы стать «ожившей фотографией», должна была быть прежде всего спроецирована с пленки — не важно, индивидуальным ли способом (Эдисон), или для коллективного пользователя (Люмьер), — то цветная фотография к этому моменту не существовала ни в каком другом виде, кроме как в виде... проекции. Проекции с трех цветоделенных диапозитивов.

Поскольку цветочувствительная эмульсия еще не была изобретена, диапозитивы снимались на черно-белую пленку, чувствительную ко всем частям спектра. Цвет при этом раскладывается с помощью трех цветных фильтров (красного, зеленого и синего) на составляющие при съемке и вновь синтезировался при проекции. Существовало два способа синтеза, соединения первичных элементов света:

1. Сложение первичных элементов, начиная от полного отсутствия света.

2. Вычитание различных количеств трех первичных цветов из белого света, являющегося суммой всех цветов[10].

В первом случае для проекции позитива употребляются те же фильтры, что и для съемки соответствующих негативов. Во втором — с трех цветоделенных негативов изготовляются три позитива, окрашенные (или спроецированные с фильтром) каждый в тот цвет, который является дополнительным (по теории цветного зрения) к цвету, действовавшему на негатив. То есть если поглощающие цвета (фильтры) — красный, зеленый и синий, то исходные субтрактивные цвета — голубой, пурпурный и желтый. «Следовательно, позитивное изображение, отпечатанное с негатива, снятого с красным светофильтром, надо окрашивать в сине-зеленый (голубой) цвет; позитивное изображение «зеленого» негатива надо окрасить в красно-синий (пурпурный) цвет; позитивное изображение «синего» негатива — в красно-зеленый (желтый) цвет»[11].

Эти два способа имели разные возможности. Аддитивные системы позволяли не только одновременную, но и последовательную проекцию (построенную на эффекте остаточного зрения. Они обладали «неотъемлемым преимуществом — дешевизной, так как стоимость их производства такая же, что и черно-белого фильма, и проектируемый позитив всегда является непосредственным отпечатком с негатива.

Цветоделенные кадры обычно занимают площадь одного нормального кадра. Таким образом, аддитивный процесс требует обычного количества нормальной позитивной пленки»[12].

Однако именно субтрактивные процессы, когда окрашивалась сама пленка, а негатив и позитив были «разноцветны», и послужили основой для цветного кино, существующего сейчас. Хотя они поначалу были малопривлекательны с коммерческой точки зрения: «двухцветный негатив стоит вдвое дороже черно-белого, а трехцветный — втрое»[13].

Итак, цветное кино в своем развитии должно было обрести ряд параметров, данных черно-белому кино от природы, разрешив при этом:

---

[9] К л е й н А. Цветная кинематография. М., 1939.
[10] Там же, с. 20.
[11] Там же, с. 21—22.
[12] Там же, с. 93.
[13] Там же, с. 128.

1) проблему съемки на одну пленку или хотя бы проекции с одной пленки (лучше всего стандартной, 35-*мм*),

2) проблему копирования (то есть тиражирования и распространения фильмов), необходимого для коммерческой эксплуатации,

3) проблему параллакса, возникающего при сведении нескольких изображений в одно (точного совпадения добиться было очень трудно и вокруг предметов на экране появлялись разноцветные контуры).

На последнем месте, как ни странно, стояла проблема точной цветопередачи и то, что можно назвать «идеальным объектом» цветного кино: моментальный многокрасочный фотографический снимок, поддающийся копированию.

Повторим, стартовые условия и цели черно-белого и цветного кино были почти полярно противоположны.

Совокупность трех циклов развития цвета в кино предстает как гиперболизированная модель внутрициклических, межфазовых взаимоотношений. Стремление к моментальному снимку, фиксирующему каждую часть спектра, проходит в первом цикле под знаком разработки аддитивных процессов (наиболее архаичных), во втором — субтрактивных (наиболее чреватых приближением к «идеальному объекту»), в третьем — растровых, регистрирующих многоцветье в одном моментальном снимке, но при помощи... фотограмматических средств, механически наносимых на пленку.

Внутри цикла первая фаза означает оформление идеи, вторая — ее практическую разработку и третья — коммерческую реализацию. Экспериментальная идея всегда возникает в «архаическом» техническом периоде, и при ее реализации в третьей фазе всегда заметны черты архаичности, то есть противоречивости с идеей, вызревающей на границе этой фазы.

Пик технических разработок приходится, разумеется, на середину каждого цикла.

Вершина развития какого-либо процесса более напоминает исходную идею, чем этап зрелого развития.

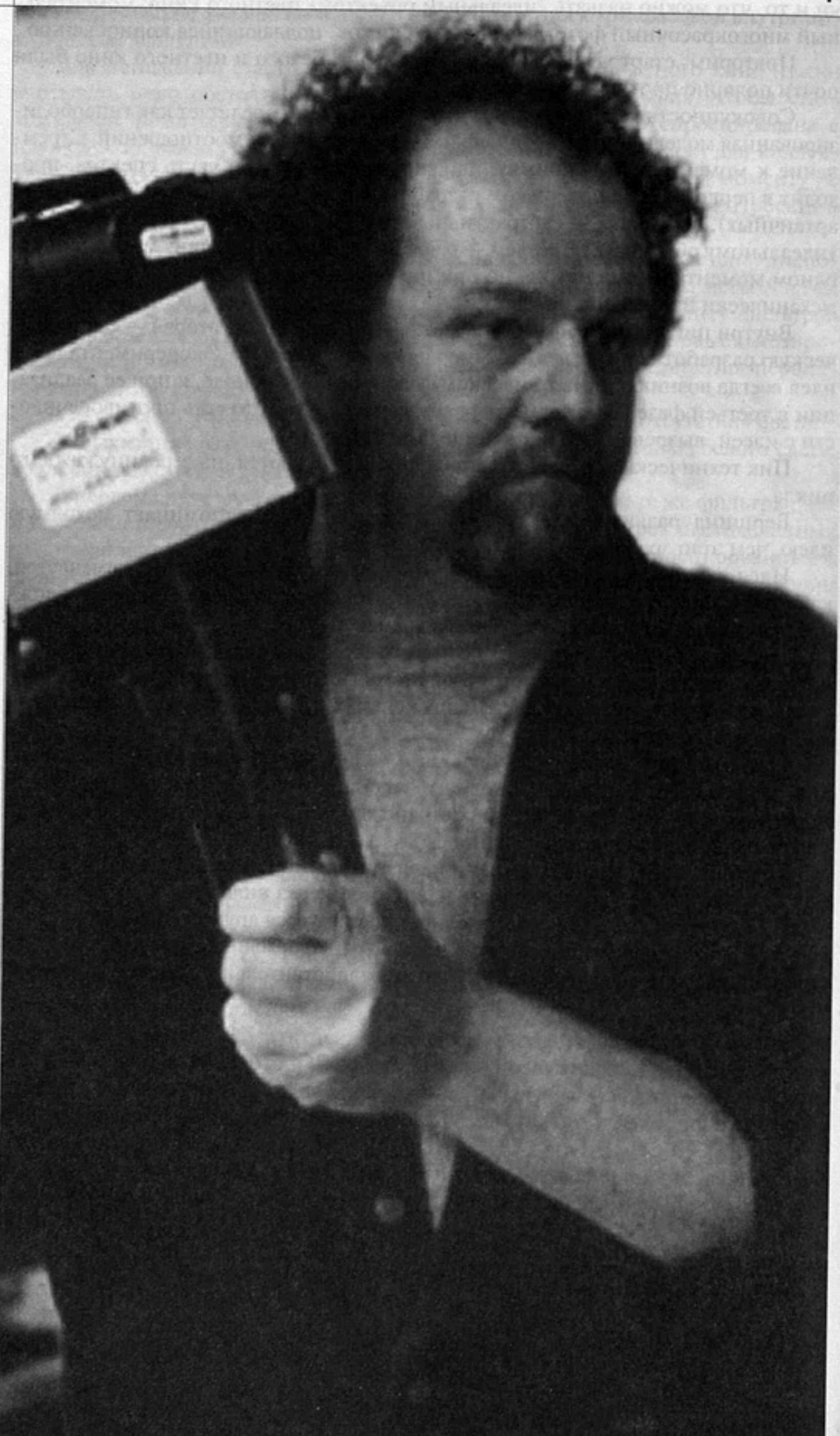
Идея, которой суждено стать генеральной в следующем цикле, намечается, как правило, в середине (зрелый этап) предыдущего цикла как противоположность центральным разработкам этого времени.

Но самое важное — то, что по мере приближения к своему «идеальному объекту», моментальному многокрасочному фотоснимку, любая технологическая система, будучи комплексом нескольких средств, развивала одни свои достоинства за счет других.

При этом непрерывно нарушается и вынужден восстанавливаться баланс сил, движущих механизмов основного закона, который определяет взаимоотношения скорости, времени и пространства, само существование феномена кадра, равно как и феномена фильма.

Цветное кино — наиболее материализованный пример того, как функционирует внутреннее через внешнее, невидимое через видимое, трюк через эффект. Проще сказать — снимается одно, проецируется другое. Пленочное изображение претерпевает многоступенчатую трансформацию, прежде чем быть спроецированным и представить собой знак действительного мира, его замену.

ОПЫТ



Майк Фиггис

МАЙК ФИГГИС

Звук — это эмоциональный мир фильма

Сейчас я покажу вам фрагмент из фильма «Покидая Лас-Вегас», чтобы потом поговорить об элементах, его составляющих.

(*После показа.*) В этом фрагменте есть одна особенность, которая для меня принципиальна и с точки зрения кино, и с точки зрения музыки. На протяжении всей кинокарьеры я мечтал попробовать сделать так, чтобы на звуковой дорожке ничего не было. И всякий раз звукооператор говорил, что это невозможно, нельзя, чтобы звуковая дорожка была пустой. Если вы хотите тишины, ее нужно имитировать при помощи так называемых «комнатных шумов» (это такой «тихий белый шум»).

Во время съемки актерам категорически запрещается смотреть в объектив. Это профессиональная заповедь. Актер не должен смотреть прямо в зал, это слишком страшно для аудитории. Второй запрет — тишина. С годами я начал задумываться: а почему, собственно? Почему не разрешить исполнителю глядеть, не мигая, в объектив и почему не впустить тишину на звуковую дорожку? Про «аудионоль», как я уже говорил, мне объяснили, что техника так устроена — она его предоставить не может: какой-то фон непременно должен присутствовать. По-моему, это глупость. В Голливуде я ставил большие фильмы, где у нас была «шумная тишина». А вот когда делаешь глупый малобюджетный фильм, когда на звук есть баксов десять... Звук для «Покидая Лас-Вегас» мы микшировали в маленькой комнатке в центре Сохо. В послесъемочный период я не пользовался услугами студий. Каждые два дня мы ходили в кинотеатр, крутили там фильм и слушали, что же у нас получается на звуковой дорожке, пытались понять, как все будет звучать в большом зале. Ощущение потрясающее. Я решил, что пробил мой час и теперь я могу позволить себе настоящую тишину: все движки на микшере установить на ноль и полностью исключить звук. В эпизоде, о котором я особенно пекся, Ник пьет из бутылки что-то спиртное, а потом валится на пол от сердечного приступа и ударяется головой о стойку. Затем наступает полная тишина.

Позже я понял, почему кинематографические правила рекомендуют так не делать. Понял я, кстати, и то, почему актерам нельзя смотреть в объектив, если, конечно, это не фильм ужасов, где режиссеру в такой момент важно напугать вас и вы знаете, что за этим взглядом в упор последует смерть. Взгляд в камеру обескураживает зрителя, потому что он настроен, запрограммирован на отсутствие прямого противостояния с фильмом.

Предваряя выход на экраны картины «Покидая Лас-Вегас», я повез ее по колледжам Америки. Тогда я и убедился, что в любом кинотеатре с хорошей системой подачи звука этот эпизод очень сильно смущает зрителя, заставляет его напрячься. В зале вдруг становится так тихо, что слышно даже дыхание. Зритель лишается защитного «звукового одеяла» из шумов, которые мы привыкли слышать на звуковой дорожке. Мне это очень понравилось, именно этого эффекта я и добивался, но результат превзошел все ожидания. Ощущение было такое, будто вы ведете оживленный разговор, как вдруг все замолкают и вы осознаете, что гово-

---

Окончание. Начало см.: 2001, № 5.

рите слишком громко. Для меня в «Покидая Лас-Вегас» то, что я впервые впустил в фильм настоящую тишину, имеет огромное значение.

Еще раз я использовал этот прием в фильме «Временной код».

Расскажу о технических аспектах того фрагмента, что вы сейчас видели, и попытаюсь объяснить, почему я принимал именно такие решения.

Вначале события происходят в баре, где герой пытается познакомиться с девушкой. Когда вы делаете фильм, у вас, естественно, есть некоторые представления о том, какие звуки могут соответствовать тому или иному событию. Например, что можно услышать в американском баре, куда отправляется алкоголик, желая кого-нибудь подцепить? Мое представление о шумах в американском баре — возможно, оно имеет весьма отдаленное отношение к действительности — сводится к тому, что это все звуки, которые можно услышать в спортивной теле- или радиопередаче. Именно это, а вовсе не голоса актеров или музыку, я и превратил в ключевой звук для эпизода в баре.

Я говорю и о музыке, потому что не делаю различия между ней и шумами, все должно быть едино. Что мне не нравится в голливудских фильмах, так это просто преступное обращение с музыкой. Фильм в Голливуде делается год-полтора, и лишь в последние дни послесъемочного периода он передается композитору, который, возможно, одновременно пишет музыку еще к пяти-шести фильмам. Он смотрит вашу картину один раз, а потом получает кассету с таймкодами. А дальше все напоминает фабрику. У композитора есть четкие указания студийных экспертов относительно музыкального ряда в данном фильме. Но обычно в музыке эти эксперты разбираются весьма слабо, к тому же обычно их вкус оставляет желать лучшего, но, к сожалению, все это и отражается на фильме. Любимыми композиторами сегодня стали Джон Уильямс, Ханс Циннеман и всякий, кто написал музыку к последнему кинохиту.

Когда начинается подбор музыки к конкретной сцене, для чернового варианта часто берется готовый фрагмент с пластинки. Для эпизода из «Лас-Вегаса», который мы сейчас видели, я взял удалой джазовый мотив из фильма «Леди, будь хорошей», а потом с парой музыкантов попытался приблизить музыку к тому, что мне нужно для создания атмосферы.

Я стараюсь, чтобы музыкальный фрагмент пересекал границу сцены и играл роль связующего звена, своеобразного клея. Герой едет в машине и пьет, мимо проносится мотоцикл. Единственный реальный звук — это звук мотора отъезжающего мотоцикла. Вот герой уже в клубе. Там мы записывали живой звук. Оркестр, играющий на заднем плане, действительно записан живьем. Все играли превосходно, это по-настоящему хорошие музыканты. Но когда я попробовал использовать их музыку, оказалось, что она слишком медленная. Моя ошибка была в том, что этот эпизод требовал большей энергии, другого темпоритма. Но прежде чем я это понял, все было снято. Я решил, что переделаю звуковую партитуру.

Новая музыка совершенно не синхронизирована с тем, что происходит на экране. Я даже не пытался сымитировать, что оркестр в действительности играет именно то, что слышит зритель. К тому времени персонаж Ника Кейджа уже настолько пьян и так плохо соображает, что полное отсутствие связи с реальностью мне было даже на руку. Этот «раскосец» звука и изображения работал на эпизод. Потом герой начинает все больше и больше шуметь, напивается под завязку, ударяется о стойку бара, и наступает полная тишина.

В следующем кадре... Здесь мне звук особенно нравится. Героя Кейджа подбирает молодая проститутка на бульваре Сансет. Ее голос звучит так, будто раздается где-то под водой. Кейдж тоже говорит очень тихо. Многие спрашивали, в чем проблема со звуком. Не слышно ведь, что она говорит. Очень-очень тихий звук.

Кстати, отступление о силе звука, о «тихо-громко». В прежние времена, когда звук был «оптическим», вариантов динамики было очень мало. Фильм обыкновенно демонстрировался с определенной громкостью. Вы могли сказать механикам, что вам хочется, чтобы звук был громким или не очень громким, но на звуковой дорожке все должно было быть примерно одной громкости. Теперь же с цифровым звуком можно делать потрясающие вещи. Можно добиться того, что будет слышно тиканье наручных часов или шум холодильника. Лет двадцать-тридцать назад было бы непросто сделать такую запись, чтобы выделить подобные звуки. Скажем, у вас есть шкала от одного до десяти. Иногда оказывается очень удобным решить, что большую часть я буду записывать на уровне два с половиной, а десятку оставлю для исключительных моментов, когда звук заполнит весь

зал. Это замечательное техническое достижение. Его стоит использовать во всем многообразии.

Итак, я сделал звук голоса Элизабет Шу, играющей проститутку, очень неясным, будто он доносится до героя откуда-то издалека. А потом сразу резкий скачок, когда он переходит улицу. В этот момент зритель мог бы вздрогнуть, появись в кадре, например, автомобиль. Всю эту сцену я выстроил с точки зрения персонажа Ника Кейджа. Затем он пробуждается рядом с холодильником. Мне очень нравится шум холодильника. В «Отвращении» Поланский — из всех звуковых дорожек, которые мне приходилось слышать, эта оказала на меня наибольшее влияние — использовал такие звуки, как жужжание мух, гул холодильника и другие бытовые шумы. В целом фонограмма у него отличается минимализмом и при этом совершенно потрясающа. Так что гудение и рокот холодильника в «Лас-Вегасе» — это из «Отвращения».

Далее: звук наручных часов. Одно из самых скверных свойств цифровых часов заключается в том, что они не тикают. Теперь почти нет часов, которые тикают. А если вы посмотрите старые фильмы, то обнаружите, что в них неизменно присутствуют тикающие часы — знак того, что прошло определенное время. Теперь тиканье все равно вставляют в фильм, потому что это как бы общепринятая составляющая комнатных шумов, хотя не так-то часто мы это тиканье теперь реально слышим.

И последняя часть фрагмента, который я вам показал. Герой пытается подписать чек, и у него ничего не получается. Потом он идет в бар, бармен с ним грубо разговаривает. Тут я должен рассказать смешную историю. На заднем плане в этом эпизоде играет музыкальный автомат. Когда я готовил звуковую дорожку, денег у меня совсем не было, и я договорился со Стингом, моим другом, что он исполнит задаром четыре песни. Он был великолепен, чего нельзя сказать о его менеджере, который сказал что-то вроде: ладно, вы заполучили своего друга Стинга, но я не согласен, чтобы на звуковой дорожке... Короче, договор о правах. Я ни цента не получил от продажи альбома с записью песен из фильма и вынужден был отдать ему все права. Но и этого мало. Я должен был включить в звуковую дорожку один из ансамблей этого менеджера — в принципе, это стандартные для кино условия. Ансамбли были хорошие, но их музыка никак не годилась для моего фильма. Однако я был обязан ее использовать.

Чтобы попасть на звуковую дорожку, ансамбль должен появиться в фильме. Я просмотрел всю картину и никак не мог придумать, где же именно. Потом я заметил на экране музыкальный автомат и решил включить на полную мощность басы этого ансамбля, совсем убрав высокие ноты. Получился неопределенный шум. Перед музыкантами мне, конечно же, было очень неудобно. Особенно когда «Лас-Вегас» оказался чуть ли не хитом и они всем рассказали, что в фильме звучит их запись. Я все думал: вдруг кто-то посмотрит и услышит вот этот шум вместо музыки. Мне было неловко, но условия контракта я выполнил: группа, навязанная мне агентом Стинга, присутствует на звуковой дорожке.

После кадра с музыкальным автоматом бармен говорит герою Кейджа: «Знаешь что? А пошел ты, это за счет заведения», — и постукивает костяшками пальцев по стойке бара. Эти удары я использовал, чтобы задать темп для последующего музыкального произведения. Так что бармен как бы вводит музыку. Костяшки пальцев, ударные, фортепиано и саксофон.

Когда мы снимали сцену в банке, тоже повозились со звуком. В книге, по которой сделан фильм, герой, глядя на блондинку, думает про себя: «Хочу ли я тебя? Может, если ты хлебнешь бурбон, ты захочешь меня?» Я терпеть не могу закадровый голос, по-моему, он отдаляет зрителя от фильма. Мне пришло в голову, что он может произносить эти слова как псалом в диктофон и записать их надо синхронно. Кейдж пару раз попробовал, и у него хорошо получилось.

Потом мне захотелось побольше энергии. Герой пьян, а одна из проблем, когда снимаешь фильмы о пьяницах, — это поддерживать напряжение, чтобы зритель не потерял нить повествования. Тогда я сказал ему: «Ник, представь себе, что это Керуак или лорд Бакли, или еще кто-то такой. Давай, произнеси слова более ритмично». Я задал темп, так что, когда потом добавил музыку, вышло идеально. Получилось что-то в стиле 60-х, музыка переходила и в следующий эпизод.

Я музыкант, я все время боюсь, что меня разоблачат как кинорежиссера. Я вообще не до конца понимаю, как получилось, что меня стали называть кинорежиссером. Я музыкант, которому кино кажется благодатной почвой для экспериментов со звуком. Ведь нет ничего подобного звуку фильма. Я вырос в Африке и поселился на севере Англии, когда мне было лет восемь. У меня было четверо

братьев и сестер, мы жили в Нью-Касле. Мать слушала радио, когда гладила, а гладила она едва ли не целыми днями, на семью из восьми человек. Радио-3 тоже слушала. На радио и сегодня есть драма, но в прежние времена она была просто великолепна. И Беккетт писал для радио, и Пинтер. Выступали великие артисты... Эти голоса, которые я слышал ребенком по радио (телевизора у нас не было, мы были бедны), оказали на меня огромное влияние. Радио я до сих пор очень люблю.

Как-то меня спросили, как бы я оценил значимость звука и изображения. Изображение, разумеется, важнее. Оно непосредственное, нам нравится, в частности, осознание его уникальности. Что же касается звука... Я очень люблю снимать на 16-*мм* пленку, теперь меня совсем не привлекает 35-*мм*: там все такое чистое, антисептическое, скучное, все идеально освещено, подсвечено сзади. Мне скучно просто смотреть на изображение, ведь понимаешь, что на съемку пяти секунд группе понадобилось пятнадцать часов. На 35-*мм* все выглядит, будто реклама. Ну, может, не все, но кино мейнстрима просто распирает от самодовольства, от того, что там все так хорошо освещено, все в фокусе. Невольно думаешь о живописи. В тот самый миг, как живопись была освобождена фотографией от необходимости точно запечатлевать реальность, появились импрессионисты, пуантилисты, абстракционисты — искусство рвануло вперед. Художники просто дождаться не могли этого момента, стремясь скорее уйти от репрезентативности. В кино же мы просто в восторге, оттого что у нас все постоянно в фокусе. Мы топчемся на месте.

Почему мне нравится снимать на 16-*мм*? Да я бы и на 8-*мм* снимал, а потом бы увеличивал. Чем пакостнее изображение, чем более оно абстрактно — не важно, какими средствами это достигнуто, — тем больше у вас шансов, что ваша идея будет воспринята подсознанием, а не логикой. Новые цифровые камеры наверняка позаботятся о том, чтобы изображение было ясным и четким, тут беспокоиться не о чем, внешнее правдоподобие никуда не исчезнет. Я думаю, можно позволить себе абстрактность и даже неряшливость в изобразительном ряде. А вот над звуком надо биться.

Я терпеть не могу фильмы с плохим звуком, и не важно, в чем причина — в плохой ли системе воспроизведения, в том ли, что громкость слишком маленькая, или просто режиссеру наплевать на качество. Извинения теперь не принимаются, потому что все дешево. За пару тысяч фунтов сегодня можно купить новейший цифровой магнитофон, можно чуть ли не даром приобрести DET-систему, которая обеспечит звук вещательного качества, микрофоны. Подержанные сэмплеры и аналоговая аппаратура вообще ничего не стоят. Всего за 250 фунтов я недавно приобрел систему звукозаписи «Штуда», которая лет пятнадцать назад была последним словом техники и стоила 15—20 тысяч фунтов. Сегодня можно записывать звук за очень маленькие деньги.

Очень полезно сделать шумы частью музыкальной партитуры. Например, звук дождя. Раньше не было технических средств, чтобы сыграть все звуки, как музыку, о чем, собственно, я всегда мечтал. Сейчас это доступно. Худшее, что было в кино лет двадцать назад, — специалисты, которые, чуть вы пытались заняться кино, твердили вам, что это просто невозможно. «Даже и не думай, — одергивали они новичка, — кино это дьявольски сложно, нужно быть гением, чтобы хоть что-то там сделать. Так что проваливай».

Еще двенадцать лет назад, когда я только начал заниматься кино, аппаратура, на которой режиссеры микшировали музыку, диалоги и все звуковые эффекты, могла напугать слабонервных. Для работы с пятнадцатью дорожками были необходимы пятнадцать магнитофонов, все огромные, на каждом 35-*мм* пленка со своим звуком. Все они между собой связаны. Пять парней в униформе стояли вокруг, пленка постоянно рвалась, то и дело раздавалась команда остановиться. Такая была техника. Сегодня же аппаратура совершенно иная — маленькая, аккуратненькая, справиться с ней может кто угодно.

Вопросы, пожалуйста.

Вопрос. *Какова разница между Голливудом и Сохо в подходе к звуку? Помимо бюджета, разумеется...*

Когда я работал над «Внутренними делами», своим первым голливудским фильмом, я уже поставил в Англии «Бурный понедельник» с замечательным звукорежиссером Артуром Шепертоном, который потом сделал карьеру в Голливуде. На меня произвела большое впечатление американская система записи звука. Например, каждый звуковой эффект они готовы подробно отрабатывать. С нами работал человек, который был известен тем, что занимался звуком ударов в «Бешеном быке». У меня он занимался тем же. Мы заворачивали в целлофан капус-

ту, шоколад, дубинки из разного материала. Били по капусте — он отрицательно качал головой, потом разрезал капусту, добавлял воды — проделывал массу манипуляций, чтобы добиться нужного звука. Это просто невероятно.

Следующий фильм я ставил в Англии. Это были «Грезы любви». Я сочинил партитуру, сделал предварительное озвучание. Звук был очень сложный. Приехав в студию перезаписи и просмотрев фильм, я расстроился: звук неаккуратный, неточный, грязь какая-то. Когда кончилась часть, звуковики спросили: «Ну что? Крутим вторую?» Я сказал: «Зачем вторую, когда надо еще первую переделывать?» «Да нет же, там все закончено». Я возразил, что они еще даже партитуру, которую я принес, не прослушали, просто записали все, что было, и смикшировали на полную мощность. «Давайте зажжем свет, — сказал я, — выпьем по чашечке кофе, поговорим». Не вышло. Вот вам разница в подходе.

В конечном счете звук — моя личная забота. Теперь я почти весь звук записываю поэтапно в маленьких комнатах, прежде чем хотя бы близко подойду к перезаписи. Окончательное микширование происходит в большой студии, где можно подправить громкость, услышать ее относительные баллы.

Большую роль в кино играет умение разработать систему, в рамках которой вы сможете контролировать все, что делаете. Работа над звуком в этом смысле ничем не отличается от всего остального.

Вопрос. *Если учесть, что вы музыкант, снимающий фильмы, не могли бы вы рассказать немного о темпе и ритме? Как они соотносятся с монтажом, какой эмоциональный отклик вызывают?*

Прежде всего я понял, что невозможно реальное состояние сымитировать на послесъемочном этапе. Сначала мне казалось, что раз есть все снятые кадры, фильм доделается на монтажном столе. Казалось, будто актерская игра не имеет большого значения. Эту мысль мне внушили некоторые французские картины, где герои никак не выражают на экране свои эмоции, или европейское авангардистское кино, где персонажи подолгу просто смотрят в пустоту и курят, а затем следует неожиданный монтажный переход к очередной гениальной сцене. Теперь же мне все время хочется, чтобы действие развивалось побыстрее. Я не могу отделаться от желания заставить всех героев бежать. Темп надо планировать чуть ли не в сценарии. Это как музыка: если вы не продумали темп в рамках всей структуры фильма, вас ждет провал. История, рассказанная в чужом, неподходящем темпе, не имеет никакого смысла. Или имеет смысл, обратный задуманному. Когда мне нравится книга или сценарий, которые я читаю, мне вдруг начинает казаться: нет, это слишком медленно. Хотя мне и нравятся «тягучие» фильмы, я считаю, что это не мое кино.

Возвращаясь к «Покидая Лас-Вегас»... Я сразу осознал, что самая большая проблема, когда снимаешь фильм о законченном алкоголике, заключается в том, что динамичности в нем быть не может. Так что Элизабет Шу должна была стать человеком, который задает ритм. А потом можно добавлять персонажи, которые создадут темп.

Вопрос. *Вы говорите, что композиторы не могут быть наняты на полный срок послесъемочного периода. Мне хотелось бы прояснить экономический аспект. Как, с вашей точки зрения, следовало бы вести работу с автором музыки к фильму?*

В среднем картина стоит миллионов 35—40. Когда о фильме говорят «малобюджетный», имеют в виду 20 миллионов, а «крупнобюджетный» — это 150—200 миллионов и более. Музыка вовсе не стоит таких денег. Дело в том, что коммерческое кино стало двигаться в тревожную сторону. Музыке отводится последнее место. Такова традиция. Режиссер может ничего не смыслить в музыке, поскольку это забота продюсеров. А так как для продюсера главное — деньги, а не искусство, развилась целая система продажи продукции, связанной с фильмом, все эти саундтреки и т.п. Чтобы манипулировать эмоциями при помощи музыки, призываются идеи лейтмотива, центральной песни, извлекаются хиты десятилетней давности.

Музыка к фильму теперь обставляется как некая сделка. И все из-за того, что у композитора нет никаких отношений с режиссером, они друг друга даже не знают, и встреча их происходит уже тогда, когда съемки завершены и фильм, по сути, почти готов.

Приходишь на сеанс звукозаписи, там сидят двести лучших на свете музыкантов. Часы тикают, отсчитывают доллары. Композитор что-то написал, музыканты сыграли, звучит, как Малер, как Чайковский или как тот, над кем они всю эту неделю работали. И думаешь: удивительно, неужели это для моего фильма? Инстинкт подсказывает, что тональность не та, но как я об этом скажу? Мысль о

том, чтобы набраться смелости и сказать, что ми бемоль для этой сцены не подходит... Все происходит, как в сказке, и вот музыка к фильму записана.

Как это изменить? Я настаиваю на том, чтобы самому писать музыку. Иногда получается, иногда меня отстраняют. И тогда — катастрофа. Я трачу шесть месяцев на сценарий, год на съемку и монтаж фильма, все свои интеллектуальные и эмоциональные силы бросаю на то, чтобы продумать нюансы психологических отношений между главными героями. И вот в последние две недели я почему-то выпускаю из рук готовый фильм, результат полутора лет работы, и передаю его незнакомцу со словами: добавьте какую-нибудь психологию, мне все равно. Пусть это звучит, как Барток или как кто угодно другой.

Вопрос. *Вы представляете, какую музыку пишет ваш композитор, в каком стиле он работает? Как все-таки выбрать своего, оптимально вам подходящего автора?*

Это нелегко. Все дело в преемственности. Нет нужды, сняв один фильм, для следующего строить отношения с нуля, совершенно по-другому. Это тяжелая работа, и вы ни к чему так не придете. Это как завести роман во время одного фильма, а потом приступить к другой картине и завести другой роман. Нужна преемственность. Почему-то ей не придают значения, никто не заговаривает о ней, да и зритель вроде бы не имеет ничего против: им ловко манипулируют, прибегая к помощи музыки.

К примеру, любая музыка Джона Уильямса — это просто насилие над барабанной перепонкой. Или феномен «иголки под ногти» — следующие один за другим фрагменты тяжелого рока. Эффект достигается, потому что мы реагируем на ритм, тональность, на определенные звуки. Ведь, если задуматься, просто удивительно, что еще двести лет назад индийская музыка развилась настолько, что была придумана специальная тональность для времени года, времени дня. Бетховен написал Пятую симфонию в до миноре, а не в ре миноре, потому что до минор обладает мистическими обертонами, с чем согласны многие композиторы. Ими не обладает ре минор. Представляете, какую мощную силу воздействия привносит в картину точно сделанная — не просто талантливая, но нужная музыка. Но случается и так: ты написал эту чертову партитуру, а ее переносят на британское видео, и все транспонируется на полтона выше. Можно написать в проклятом до миноре, а прозвучит в до-диез миноре. Вы только вдумайтесь: вас никто не спрашивает — просто транспонируют все на полтона выше. А на кабельном телевидении в Америке из-за необходимости втиснуться в строго отведенное время — час или два, притом что фильм длится два часа пять минут, — они рассчитывают, с какой скоростью нужно крутить фильм, чтобы уложиться в два часа. Я не шучу: они ускоряют его на нужное количество процентов, а потом используют специальную технику, чтобы голоса звучали нормально. После этого звучание приобретает немного электронный оттенок, но тембр остается неизменным. Зато движение, над которым вы так тщательно работали, оказывается чуть ускоренным. Это происходит постоянно, и мы почти ничего поделать не можем.

Вопрос. *У вас есть все возможности заниматься звуком, потому что вы композитор. Но как у режиссера мейнстрима бывают ли у вас проблемы с диалогами?*

Бывает, напишешь сценарий, отложишь его, потом снова достаешь и думаешь: да, можно было бы поставить фильм. Берешь карандаш и вычеркиваешь 5 процентов диалогов. Начинаются репетиции, карандаш вычеркивает еще 25 процентов. Думаешь, что осталось уже только самое необходимое. Начинаются репетиции на съемочной площадке: актеры заговорили, и появилось ощущение кинематографической динамики. Ты снова хватаешь карандаш, вычеркиваешь текст и обращаешься к актерам: «Ничего не говорите, лучше просто смотрите друг на друга. В крайнем случае — просто: «Хочешь кофе?» И это здорово! А потом думаешь: ну вот, теперь все получилось, все так четко, ясно, осталось только самое необходимое. Потом приходишь в монтажную, и там начинается кровавая бойня. Выясняется, что придется выкинуть еще 25 процентов.

Весь процесс работы — процесс минимизации. Когда идут съемки, я добиваюсь (в смысле звука) двух моментов: мне нужна определенная громкость и мягкость звучания. Иногда актеры говорят совсем тихо, естественно. Голоса звучат, как музыка. Я слушаю их в наушниках, потом говорю очень быстро: «Ваш голос в нижнем регистре звучит так красиво, говорите пониже». Это совсем не просто. Например, в «Покидая Лас-Вегас» есть сцена, где герой и героиня встречаются на улице, он приглашает ее на ужин, а она отказывается. Из-за того что у нас был совсем маленький бюджет, мы не могли перекрыть движение. Обычно, когда снимаются такие сцены, движение перекрывают, чтобы актеров было хорошо слышно. Но тогда их приходится просить, чтобы они не говорили слишком тихо, ведь

в картине в этом месте будет шум уличного движения. Они почти кричат: «Я бы хотел поужинать с вами сегодня». Возникает ощущение полного идиотизма: зачем кричать, ведь здесь так тихо. Потом в студии снова добавляется шум движения, так что все звучит естественно, правда, скорее сюрреалистически, потому что с голосами актеров что-то не то.

Мы же, как я уже сказал, не имели возможности перекрыть движение. Если вы делаете несколько дублей, а потом монтируете фрагменты из разных вариантов, может случиться, что актер начал говорить, когда мимо ехал большой грузовик, продолжил, когда загорелся красный свет (это уже другой дубль), а закончил, когда машины снова тронулись с места. Я использовал два магнитофона. Один писал голоса, а второй — шум уличного движения. То есть когда я монтировал, я мог воспользоваться шумом из первого дубля и добавить его ко второму. Я так часто делаю. Необязательно перекрывать движение или, скажем, просить всех посетителей ресторана молчать. Тем более что актерам все равно приходится говорить громко.

Вопрос. *Сколько человек в вашей группе работают со звуком и на каких этапах вы лично участвуете в работе?*

На всех этапах участвую. Я учился музыке, пятнадцать лет работал в экспериментальном театре, где занимался звуком. Аппаратура для микширования была у меня раньше, чем у моих друзей. Я делал записи, проигрывал отдельные фрагменты прямо в комнате. Мне нравились эксцентрические звуки. Придя в кино, я обнаружил, что меня пытаются отстранить от той работы, которая мне нравится.

Мои звукооператоры работали с Питером Гринуэем, с многими другими режиссерами. У них замечательная маленькая студия в китайском квартале. Все оборудование цифровое, компактное. В группе есть руководитель, ассистент и два человека, выполняющие подсобную работу. Они принимаются за дело сразу как только меня назначают режиссером, начинают слушать диалоги, шумы, я привожу их на просмотры. Так они подходят к послесъемочному периоду. Я постоянно к ним возвращаюсь, хотя у меня у самого теперь есть небольшая студия с подобным оборудованием.

Вопрос. *Меняются ли сейчас технологии создания звукового ряда?*

Да, все чаще используют жесткие диски, систему аудиофайлов. В последние две недели работы, если позволяют средства, мы переходим в большое помещение, потому что я использую много низких частот (чтобы их услышать, нужны большое пространство и хорошие усилители). Иногда, когда пишешь звук в маленькой комнате, а потом прослушиваешь в большой, даже страшно становится. Иной раз записываешь столько басов, что того и гляди усилители перегорят.

Вопрос. *В какой степени вы готовите звук заранее, а в какой уже в послесъемочный период?*

Одна из проблем в кино заключается в том, что с началом съемок начинается безумие. Я пытаюсь работать очень быстро. «Покидая Лас-Вегас» был снят чуть более чем за четыре недели. А съемки нового фильма я уложил в пять недель. Все время работают две камеры. Часто предварительно делаются подробные заметки, а потом выясняется, что приходится снимать совсем не то, что собирались.

К примеру, мы снимали финальный эпизод в Тунисе, в пустыне, на высохшем соленом озере. Не было никакого дождя. Вся поверхность — высохшая соль. Люди ходили по ней, и получался совершенно невероятный звук. Звук голосов в пустыне обычно поглощается, они звучат как-то мертво. Но у нас голоса будто отражались от этих соляных кристаллов. В качестве статистов было человек сорок тунисцев. Все они были раскрашены голубой краской, одеты в голубые одежды. Это я придумал такое племя. В одной сцене я попросил всех женщин запеть. Они скорбели об умершем ребенке. Я задал им ноту, которую следовало спеть. У них оказались потрясающие голоса. Такие мягкие, дрожащие голоса.

У меня теперь новый звукооператор — Гавел, поляк по национальности, который сначала записывал музыку в Европе, а теперь живет в Лос-Анджелесе. Он потрясающий специалист. Так вот, он записал для фильма голоса этих двадцати женщин, которые очень-очень тихо тянут одну ноту при этой удивительной, необычной «пустынно-соляной» акустике. Этот фрагмент я использовал в партитуре — поразительный звук.

Отрадно, что теперь можно меньше думать о простой нарративной функции звука. И сколь угодно много — о других, чисто художественных его функциях. Музыка, звук для меня — самое мощное средство, которое породила культура.

Лондон, 18 апреля 1999 года

Перевод с английского М.Теракопян

ОЛЕГ КАПАНЕЦ

Голливуд ошибок не прощает

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АЛЕКСЕЙ КАРАХАН

Мартин Шин, Олег Капанец, Крис Пен на съемках в Праге

Алексей Карахан. Говорят, вы один из немногих российских продюсеров, которым удалось пробиться и даже закрепиться на американском рынке. Как достичь такого результата? В чем специфика вашего метода работы?

Олег Капанец. Никакой особой специфики. Просто наша компания «Ковсаг» работает как на российском, так и на американском рынке. Главное — понять, что Голливуд не священная корова, а лишь составная часть мирового рынка, пусть большая и важная. Существует российская материнская компания, у которой есть дочки в Голливуде и в Европе, и эта группа компаний совместно работает над созданием фильмов, каждая выполняя заранее определенные функции.

Можно выделить два основных направления деятельности. Первое — производство фильмов в Америке, сюжет которых не связан с Россией. Последняя наша картина такого типа, сделанная в 2000 году, «Древнее зло» использует известный сюжет об ожившей мумии. Другое направление — создание фильмов, в той или иной степени связанных с Россией, как с местом действия. В этом случае мы используем отечественную производственную базу, приглашаем российских и западных артистов и т.д. Если сравнивать, то расходы на съемки в России — несмотря на российскую безалаберность, которая зачастую удорожает фильм, — гораздо меньше, конечно, если правильно строить технологию производства. К тому же работать на собственном материале нам не только проще, но и интереснее. В Голливуде все производственные отношения уже доведены до автоматизма и кино снимается, в сущности, все время про одно и то же. Почти ничего нового. А в российском кино ощутим огромный потенциал представителей всех кинопрофессий, а главное, как мне кажется, близок настоящий прорыв. Но фильмы нашей компании отличаются от обычной российской продукции, поскольку мы доводим их до уровня американского стандарта качества и тем самым гарантируем им мировой прокат, о чем другие российские кинокомпании обычно не особенно заботятся. Мне совершенно не понятно, почему. Ведь убыточность российского продукта, который здесь может вернуть в са-

мом лучшем случае 30—40 процентов капиталовложений, очевидна. Мы же чем дальше, тем больше стараемся учитывать пристрастия и желания мировой аудитории, то есть уходим от производства узконационального продукта.

А.Карахан. Не могли бы вы назвать фильмы, которые уже произвела ваша компания? И как обычно распределяется прибыль: сколько дает Россия и сколько мировой прокат?

О.Капанец. На сегодня мы выпустили шесть полнометражных фильмов, три из них известны в России: «В поисках золотого фрагмента» с Арменом Джигарханяном и Сергеем Никоненко, «Русский регтайм» Сергея Урсуляка и его же фильм «Летние люди». В связи с этими фильмами, конечно, еще нельзя говорить о реализации американского стандарта. Чисто американскими являются три другие наши картины: «Нечего терять», «Священный груз» с Крисом Пеном и Мартином Шином и новая лента «Древнее зло». В 90-е годы доля России в мировом прокате несколько раз менялась. Кино — это часть экономики страны. Рост видеорынка три года назад привел к увеличению доли России, потом августовский кризис внес свои коррективы. Сегодня наблюдается небольшой, но стабильный рост, но все равно получается пока очень мало — всего 3—5 процентов мирового рынка, без учета Америки. Это в принципе. А в нашем случае в Россию возвращается 7—10 процентов.

А.Карахан. Какие условия вы обычно соблюдаете, чтобы фильмом заинтересовались на Западе?

О.Капанец. Для того чтобы фильм пошел в мировом прокате, нужно знать определенные правила. Они банальны и в Голливуде известны каждому, даже самому маленькому продюсеру. Нужна американская звезда, нужна их, американская, специфическая режиссерская школа, умение снимать кино по их технологиям, нужен четко построенный сюжет и т.д. При наличии всех этих составляющих фильм становится перспективным, и тогда главное — правильно выбрать, кому доверить его прокат. Дистрибьюторских компаний в Голливуде очень много, но процент надежных, с которыми можно без опасений работать, очень небольшой. Остальные, если у них есть возможность тебя обмануть, обязательно это сделают.

А.Карахан. Вы имеете в виду, что в Голливуде «кидают» точно так же, как и у нас?

О.Капанец. Не просто так же, а гораздо круче. Там люди занимаются кинобизнесом с первых дней Голливуда и делают все, в том числе и «кидают», профессионально. Все доведено до блеска.

А.Карахан. А как практически выяснить, с кем можно работать, а с кем нельзя?

О.Капанец. Всему приходится учиться методом проб и ошибок. В Америке в общей сложности я сделал три картины, в которые вкладывал как свои деньги, так и деньги других инвесторов. Чтобы хоть в чем-то разобраться, пришлось потратить уйму денег, необходимо было содержать офис, налаживать связи. На первых порах был отрицательный коммерческий результат. Но через все надо было пройти. В конце концов приобрел опыт, выиграл несколько судов, сделал очень удачную с коммерческой точки зрения последнюю картину. В смысле искусства она вообще никакая. Но если твой фильм принес прибыль, значит, он правильно сделан, значит, есть средства для производства новой картины, успешной и в творческом, а не только коммерческом отношении.

А.Карахан. И за сколько же можно снять фильм, в котором есть нечто художественное и в то же время определенный коммерческий потенциал?

О.Капанец. Успех проекта зависит не только от бюджета. Надо, чтобы бюджет был технологически правильно использован. Деньги можно потерять как на миллионнике, так и на двадцатимиллионнике. Везде своя игра, правила которой нужно знать. Когда ты готовишь проект, то, в принципе, уже бывает ясно, сколько можно собрать. Очевидно, к примеру, что нет смысла на миллионник звать даже недорогую звезду. Так же ясно, что снимать фильм за десять миллионов долларов и не пригласить ни одной звезды нельзя.

А.Карахан. Ну а чем кардинально отличается американское фильмопроизводство от нашего? Ведь вроде бы и там, и здесь рынок. Разве что Госкино у них не было и нет?..

О.Капанец. Не напоминайте мне про Госкино. Если я начну говорить об опыте взаимоотношений с этими чиновниками, то «Искусство кино» закроют. Все внешние отличия американского производства фильмов — быстрота, техноло-

гичность, жесткость — обусловлены одним главным обстоятельством. Там продюсеры над творцами, а здесь ситуация пока еще смешанная. Постоянно возникают конфликты между творцами и продюсерами, что блокирует производство не только в масштабе конкретного фильма, но и во всей индустрии.

А.Карахан. То есть если бы нашими режиссерами взялись руководить американские продюсеры, у нас получалось бы так же хорошо, как в Америке? Есть ли вообще какая-то возможность привлекать голливудских продюсеров, голливудские деньги в российское кинопроизводство?

О.Капанец. Вряд ли американские продюсеры, которые умеют считать деньги и ценят свое время, взялись бы вкладывать средства в российское кино. Как можно давать деньги, заранее зная, что они пропадут. А что касается нашей режиссуры, то не хватает опыта совместных постановок, и это все объясняет.

А.Карахан. Но Михалков же получает французские деньги.

О.Капанец. Михалков не берет, а ему дают, потому что уверены, что фильмы, которые он режиссирует, попадут во французский прокат. И вообще, это особый случай.

А.Карахан. А я и говорю об особых случаях, а не о том, что студенты ВГИКа пойдут и получат в Голливуде сотни тысяч. Ну хорошо, американские деньги нам не светят. Тогда вернемся к вашему варианту: русские деньги в американское кино? Сколько мы могли бы вкладывать в американское кино и эффективно ли это в экономическом смысле, если говорить о значительных объемах вложений?

О.Капанец. Емкость Голливуда такова, что дай им хоть весь российский бюджет, они, наверное, и его прокрутят. Другое дело, каким будет результат этих вложений. К нам обращаются некоторые серьезные в своем бизнесе люди, которые не знают специфики кино. Они сразу хотят суперзвезду в главной роли. Но это бред. И я вижу, как такие люди приезжают в Лос-Анджелес, выбрасывают деньги на ветер и общаются с теми, кого надо обходить за километр. А заканчивается все, как правило, банальной потерей денег, причем иногда очень больших. Голливуд — понятие широкое и интернациональное. Лучше приходить по рекомендациям к независимым продюсерам. А бездумно лезть сразу в большой Голливуд не имеет никакого смысла.

А.Карахан. А что нужно, чтобы все-таки, как вы говорите, «залезть» в большой Голливуд?

О.Капанец. Чтобы пробиться самому да еще с успехом, нужна специальная подготовка. Нужно сочетание многих компонентов — и связи, и удача, и попадание в правильный момент, и выбор правильного партнера. А деньги? Деньги «залезут» без особых проблем. Можно приехать в Голливуд со ста тысячами, попасть в хороший пул, вернуть свое и еще несколько раз столько же. Если правильно построишь цепочку, может, и ста тысяч хватит, но бывает, что и десяти миллионов не хватает, чтобы почувствовать себя комфортно.

А.Карахан. Вы начинали, вкладывая свои деньги, а когда появилась возможность привлекать американские?

О.Капанец. Не сразу. Только когда стал разбираться, что к чему и что почем. Сейчас уже проще. Если хотя бы часть бюджета есть, найти финансирование на оставшуюся часть можно. Так мы и делаем, сначала стараемся привлечь российские деньги, а потом ищем американских инвесторов. Сегодня на любой проект мы можем привлечь от 30 до 50 процентов западного финансирования.

А.Карахан. В том числе и на крупный проект с бюджетом 50—60 миллионов?

О.Капанец. Нет, пока это, конечно, нереально. Реально партнерское участие в проекте такого уровня, но тянуть такой фильм, используя российскую базу, мы еще не можем.

А.Карахан. В общем, ясно, что в Америке и без наших денег хорошо. А российские таланты могут там пригодиться? Кто из наших кинематографистов, судя по их последним работам, может быть востребован в Америке?

О.Капанец. Точно ни про кого не скажу. Слишком многое зависит от случая. Продюсеры с исключительно российским опытом работы вряд ли смогут прижиться в Америке. Продюсеру придется всему учиться сначала. Вот у актеров уже есть успехи: Тактаров, Николаев, Машков. Удача сопутствовала тем, кто много трудился и очень хотел попасть в американское кино. Из старшего поколения стопроцентными звездами Голливуда могли бы стать такие артисты, как

Армен Джигарханян или Ролан Быков. Если бы они родились в Америке, никому бы не уступили.

А просто колоритные русские типажи нужны нечасто. К тому же не надо забывать, что мало кто из наших артистов — и не только артистов — свободно говорит по-английски. Деловой человек не захочет тратить на тебя время впустую, и если ты начинаешь что-то ему вякать на плохом английском, а он ничего не может понять, он сразу же раздражается.

С режиссерами еще сложнее, хотя потребность в людях этой профессии есть всегда. Меня радуют, к примеру, успехи Сергея Бодрова. В его случае совпали две главные составляющие: наличие таланта и умение правильно себя позиционировать — с людьми общаться, жить по их правилам, быть своим.

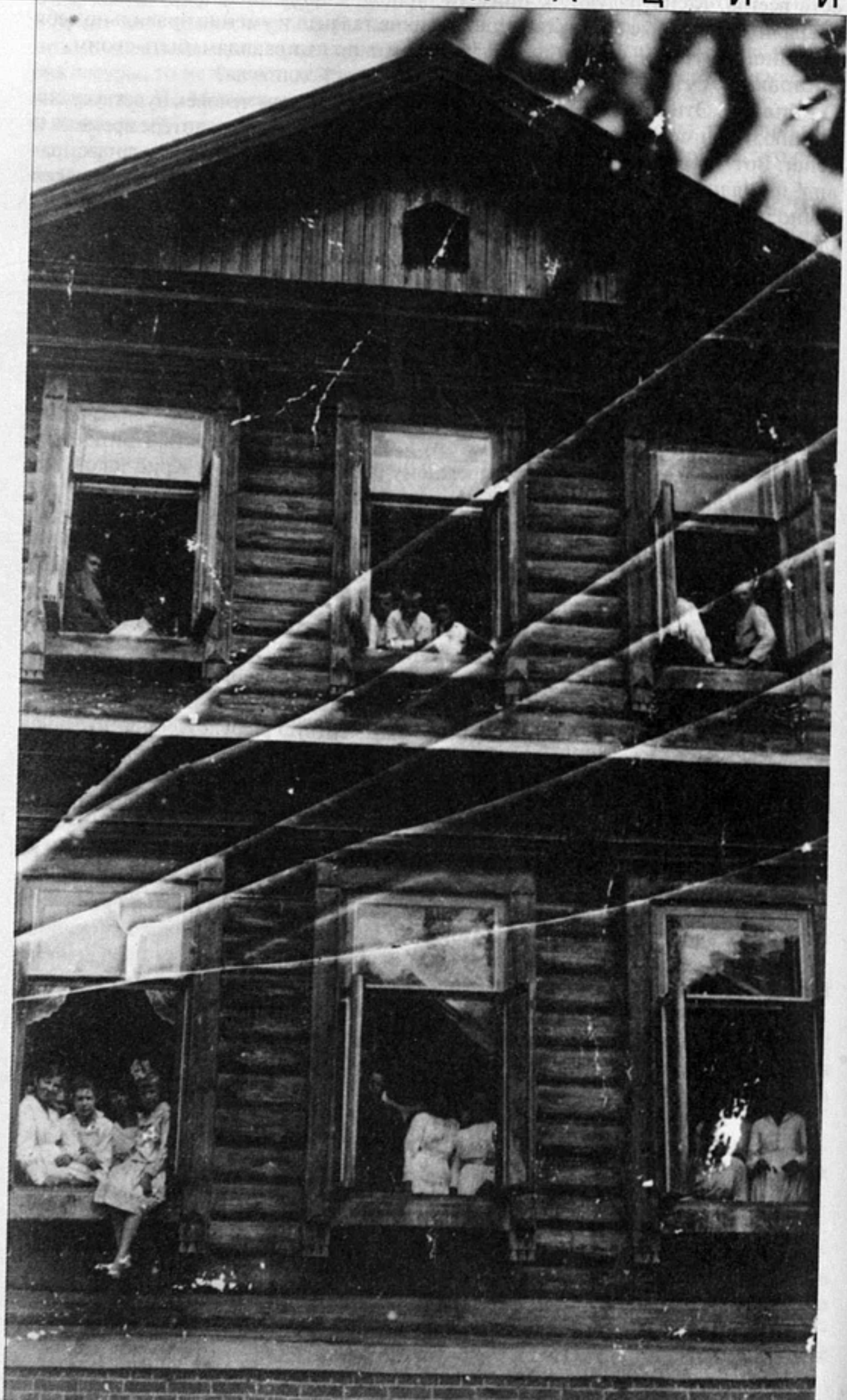
А.Карахан. А что это значит — жить по правилам Голливуда?

О.Капанец. Эти правила нигде не описаны, просто если человек чувствует ситуацию, то он может сделать меньше ошибок, которые ведут к потере времени и денег. Вот что важно. И важно понимать самое главное из всех неписаных правил: в Голливуде маленькое всегда притягивается к большому. Но ты должен точно представить себе, что этому большому в тебе интересно, и правильно себя преподнести. Интерес к тебе длится очень недолго, и если ты не использовал свой шанс — всё, ты проехал мимо денег.

А.Карахан. И что, все американские звезды живут по жестким правилам и никогда от них не отступают?

О.Капанец. Конечно, есть и исключения. Например, мой хороший друг — артист Крис Пен, младший брат Шона Пена (он снимался в фильме «Священный груз», который я продюсировал). Став звездой, он так и не научился или не захотел вписываться в рамки голливудских порядков и норм. Ну, например, не следит за своим весом. Почему? Потому что любит вкусно поесть. При этом он профессиональный боксер и по-прежнему работает на ринге. Крис такой, что может и напиться среди дня, и наскандалить. Сам был тому свидетелем.

Но исключение, «неправильность» могут позволить себе в Голливуде только те, кто уже чего-то добился или члены его семьи. А тот, кто пытается добиться, должен быть предельно внимателен во всех своих действиях, и даже невольная ошибка может обойтись очень дорого. С тем же Крисом у меня был случай: я привез ему воблу. Он долго с интересом ее рассматривал, а потом стал с опаской есть. Она ему очень понравилась. В последний раз, когда я прилетал в Америку, у меня не было времени с Крисом встретиться, и воблу, которую я привез специально для него, пришлось послать по почте. Отправил и вдруг понял: он же итальянских корней американец, а я ему мертвую рыбу... Непростительная оплошность! Хорошо еще открытку вложил, а то, глядишь, и дружба врозь. Он меня хорошо знает, воспринимает как сумасшедшего русского, поэтому все обошлось. А вообще подобные ошибки — да на первых порах! — могут и не сойти с рук. И никакой тебе фабрики грез. Голливуд ошибок не прощает.



Колония в Сергиевом Посаде, директором которой был А.Ф.Луговской. 20-е годы

ЕЛЕНА БУЛГАКОВА, ТАТЬЯНА ЛУГОВСКАЯ

Жуковская, 54

ПИСЬМА И ВОСПОМИНАНИЯ

В центре данной публикации три человека, связанные теснейшими узами любви и душевной приязни — Елена Сергеевна Булгакова, Татьяна Александровна Луговская и Сергей Александрович Ермолинский.

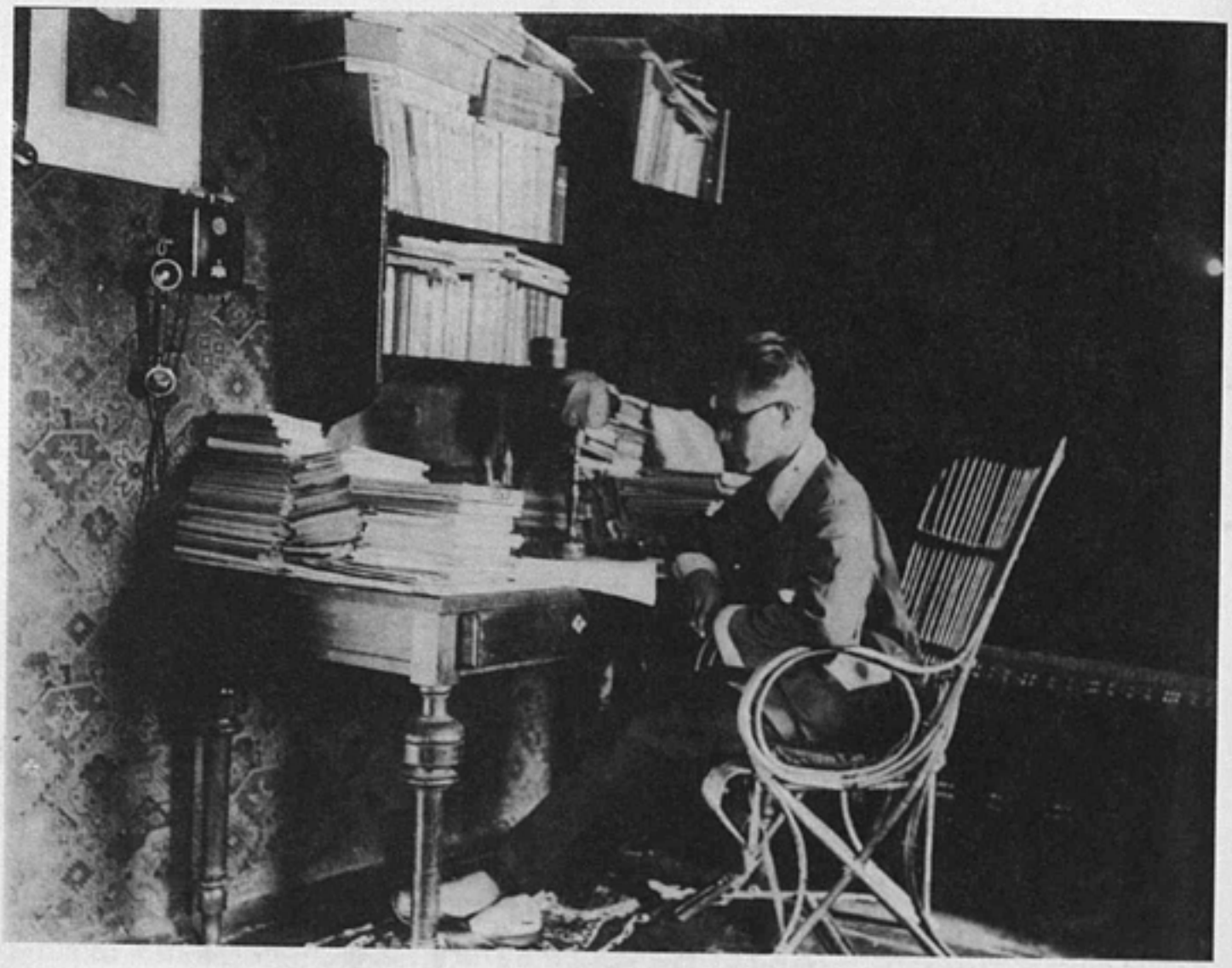
Елена Сергеевна Шиловская — бывшая жена известного военачальника Е.С.Шиловского — вышла замуж за Михаила Афанасьевича Булгакова в 1932 году, то есть в период тяжкого кризиса — его постоянно охватывали приступы отчаяния и одиночества, иногда он даже не мог выходить без сопровождения на улицу. Елена Сергеевна стала его другом, женой, секретарем, распорядителем.

В это время признанный писатель и драматург превратился в гонимого властью, собратьями-литераторами, журналистами. День за днем над ним сгущались тучи, и в такое время он более всего нуждался в близком, мужественном друге, единомышленнике («Тайному другу», так первоначально назывался его «Театральный роман»). Елена Сергеевна стала его тайным другом, когда они не могли быть вместе, а потом уже женой — до смертного часа. Свою Маргариту из романа о Мастере Булгаков сначала сотворил, сочинил, а уже потом Елена Сергеевна словно наполнила этот образ собой. После его смерти она хранила, перепечатывала, переплетала все написанное им. Давала всем читать его романы, носила их в редакции и издательства, устраивала вечера его памяти. В 1960 году она писала брату Булгакова Николаю Афанасьевичу, живущему в Париже: «После всего тяжкого горя, выпавшего на мою долю, я осталась цела только потому, что верю в то, что Миша будет оценен по заслугам и займет свое, принадлежащее ему по праву место в русской литературе».

Горе действительно не оставляло ее. От брака с Шиловским у нее было два сына — Женя и Сережа. Евгений очень любил Булгакова, и Елена Сергеевна мечтала, чтобы он занимался его рукописями и архивами. Но в 1957 году Евгений скончался от той же болезни, что и Булгаков, — нефросклероза. Умер он в возрасте тридцати пяти лет. Так Елена Сергеевна дважды пережила кошмар медленного умирания близких людей.

Уже после смерти Булгакова в 1940 году Елена Сергеевна, обращаясь к нему, записала в своем ташкентском дневнике: «Сегодня я видела тебя во сне. У тебя были такие глаза, как бывали всегда, когда ты диктовал мне: громадные, голубые, сияющие, смотрящие через меня на что-то, видное одному тебе». Она умерла в 1970 году, ее урна была захоронена вместе с прахом М.А.Булгакова на Новодевичьем кладбище.

«Мы так редко заглядываем в свое детство, между тем мы выросли из него для нашей взрослой жизни. Мы его дети. На долгие-долгие годы мое детство отрезалось от меня. И только теперь, только под старость, я снова соединилась с ним и поняла, что мои корни там, в тех далеких го-



С.Ермолинский.
1930-е годы

дах». Так начиналась повесть «Я помню» Татьяны Александровны Луговской[1], написанная от лица остроумной, в чем-то избалованной, но очень талантливой девочки, родившейся в 1909 году в семье учителя, инспектора Первой московской гимназии, находившейся на Волхонке. Семья жила тут же — в казенной квартире. Александр Федорович Луговской был преподавателем словесности, уроки он вел необычно, как вспоминал его сын, поэт Владимир Луговской, «он приносил в класс то старую гравюру, то павловскую фарфоровую чашку», связывая мир словесный с миром материальной культуры. Его учениками были академик Д.Благой и профессор лингвистики Н.Яковлев (дед писательницы Петрушевской). Александр Федорович был истинным интеллигентом, в его характере совмещались доброта, мягкость и скромность с волей, достоинством и мужеством. В годы революции и гражданской войны, будучи тяжело больным, он сумел собрать детей и вывезти их в Сергиев Посад, где в оставленном имении создал школу-колонию, которая сама себя кормила в те голодные годы; дети выращивали картошку, ухаживали за коровами, работали в поле и учились. Александр Федорович умер в 1925 году в возрасте пятидести лет от инфаркта.

Мать Татьяны Александровны Ольга Михайловна Успенская — в юности певица и хозяйка большого дома. «Мама была переменчивая: красивая и дурнушка, добрая и сердитая, веселая и грустная... Мне кажется, — писала Татьяна Александровна, — что ей легче было выразить себя пением, чем словами». Более всего был привязан к матери старший брат Татьяны Александровны Владимир Луговской. Они были очень похожи и понимали друг друга с полуслова. Луговской стал известным поэтом, он объехал весь свет, но всегда жил вместе с матерью. Ее болезнь во время войны, переезд в Ташкент, паралич и смерть Луговской воспринимал как главную трагедию своей жизни.

Татьяна Луговская с детства занималась живописью, стала театральным художником по костюмам и педагогом. В 30-е годы она уже работала в ведущих театрах Москвы.

С юных лет она была знакома с многими поэтами и писателями — В.Маяковским, О.Мандельштамом, А.Ахматовой, П.Антокольским, А.Фадеевым, дружила с Е.Булгаковой и Ф.Раневской. Работа театрально-

Т.Луговская.
Крым, 1928

го художника сблизила ее с В.Татлиным, А.Тышлером, С.Лебедевой, Л.Малюгиным и другими. Татьяна Александровна обладала собственным взглядом на вещи, незаурядной волей и независимостью характера, остроумием, особой и навсегда запоминающейся интонацией. Из нее могла получиться замечательная мемуаристка — знание людей, точный язык, память на детали отличали ее устные рассказы. Когда, уже в преклонном возрасте, Татьяна Луговская наконец собралась записать свои воспоминания, сразу же стало ясно, что она сложившийся писатель — со своим художественным миром. Одним из первых ей сказал об этом Вениамин Каверин, рекомендовавший из отдельных воспоминаний сложить полноценную повесть. Книга «Я помню» выдержала несколько изданий и была переведена на разные языки.

Сергей Александрович Ермолинский начинал как журналист, но вскоре стал сценаристом, драматургом, писателем. Особую известность в 20—30-е годы ему принесли сценарии к фильмам Ю.Райзмана «Каторга», «Земля жаждет», А.Файнциммера «Танкер «Дербент», Г.Рошаля «Дело Артамоновых». Совместно с Е.Габриловичем они работали над сценарием «Машеньки», картина вышла на экраны и снискала широкую популярность, когда Сергей Александрович уже был в тюрьме. О своей дружбе с Булгаковым и мытарствах после его смерти, о тюрьмах и ссылках Ермолинский подробно написал в книге «Из записок разных лет».

С Еленой Сергеевной Булгаковой его навсегда связали прочная дружба и взаимное уважение. Болезнь Михаила Афанасьевича еще сильнее сблизила их.

«В феврале я уже не выходил из их дома. Как ни мала была моя помощь, нет-нет, а я заставлял Лену поспать: вместо нее прислушивался, спит ли он, не зовет ли. Все-таки, мне кажется, я немного помогал ей. Она была такой же, как всегда. Входила к нему, улыбаясь. Собранная, причесанная, не раз озабоченно взглянув на себя в зеркало, она бесшумно управляла жизнью в доме. И не было никакой суматохи, паники, отчаяния, ни охов, ни жалоб. Мы пили с ней утренний кофе, в кухне, словно бы я пришел гостем, все было красиво и уютно, ни в чем никакой неряшливости. Лишь в последние дни она тихонько плакала, присев к кухонному столу, и я не мешал ей, не заговаривал с ней».

Е.Булгакова и М.Булгаков. Москва, 1936

Булгаков умер 10 марта 1940 года, а уже в конце октября после месячной слежки Ермолинский внезапно исчез из Москвы. Позже выяснилось, что он арестован, на Лубянке пытались слепить «булгаковское дело». Человек исключительного благородства и порядочности, Ермолинский сотрудничать со следствием отказался и никаких показаний, порочащих покойного писателя, не дал. Но тогда обстоятельства ареста и хода следствия по его делу никому не были известны.

Однако «булгаковское дело» в НКВД не сложилось. Срок заменили ссылкой. Войну Сергей Александрович встретил в саратовской пересыльной тюрьме, а оттуда последовал в Казахстан.

Накануне войны примерно тогда же, когда исчез Ермолинский, брат Татьяны Александровны, поэт Владимир Луговской, познакомил ее с Еленой Сергеевной, с которой он был в близких отношениях. Она была рядом с ним и в эвакуации в Ташкенте, когда он испытывал тяжелейшую депрессию, болел и мучительно страдал оттого, что остался в тылу, а не ушел на фронт. Тогда она помогла ему выжить. Луговской писал о Елене Сергеевне в поэме «Крещенский вечерок»: «Но ты мудрей и лучше всех на свете, с пустяшной хитростью и беспокойством, беспомощностью, гордостью, полетом».

В пыльном и душном Ташкенте 1942 года Елена Сергеевна Булгакова неожиданно получила письмо от Сергея Александровича Ермолинского, из которого узнала, что он не в тюрьме, а в ссылке — где-то поблизости, в Казахстане. Оказалось, что Н.Черкасов и С.Эйзенштейн, работавшие в эвакуации на киностудии «Казахфильм», ходили за него хлопотать к наркому НКВД Казахстана и убедили его в том, что Ермолинский является незаменимым сценаристом, необходимым киностудии. И Сергею Александровичу неожиданно пришло предписание ехать в Алма-Ату, хотя пребывание в любом более-менее крупном городе ему было запрещено.

Из письма было понятно, что Сергей Александрович голодает и у него нет денег.

Елена Сергеевна жила во флигеле писательского дома на балахане (верхней надстройке узбекского дома) с младшим сыном Сережей, а внизу в двух небольших комнатах под ними — Луговские: Владимир и Татьяна и очень недолго — их мать, вскоре умершая. В тот день Елена Сергеевна побежала к Татьяне Луговской.

М.Булгаков и С.Ермолинский. Январь 1940 года

«...— Ты знаешь, Сережа нашелся.

— Какой Сережа?

— Ермолинский. Он в ссылке в Казахстане. Надо было бы посылочку ему сделать, а у меня ничего не осталось. Все проели» (*из рассказов Т.Луговской*).

Так Татьяна Александровна Луговская впервые узнала о Сергее Александровиче Ермолинском. А он еще долго не знал о ее существовании. Встреча их произошла очень нескоро.

Посылку Елена Сергеевна и Татьяна Александровна соорудили вместе.

«И вдруг — радость! — писал в воспоминаниях Сергей Александрович. — Посылка от Лены из Ташкента! Мешочки, аккуратно сшитые «колбасками», в них были насыпаны крупа, сахар, чай, махорка, вложен кусочек сала, и все это завернуто в полосатенькую пижаму Булгакова, ту самую, в которой я ходил, ухаживая за ним, умирающим. И развеялось щемящее чувство одиночества, заброшенности, повеяло теплом, любовью, заботой, домом...»[2]

Когда Татьяна Александровна приехала из Ташкента в Алма-Ату к своему первому мужу Г.П.Широкову, работавшему режиссером на «Казахфильме», Сергей Александрович лежал в больнице с брюшным тифом. Ухаживающие за ним подруги Софья Магарилл[3] и Мария Смирнова[4] рассказывали о нем, и она уже во второй раз стала помогать собирать передачи для неведомого ей Ермолинского.

Софочка, заразившись в госпитале тифом, умерла, а Сергей Александрович, надорванный тюрьмами и ссылкой, чудом выжил.

К концу 1943 года кинематографическая жизнь в Алма-Ате замирает. Город покидают целыми съемочными группами. Все возвращались в Москву. А Сергей Ермолинский только провожал поезда. Для него въезд в Москву был закрыт.

В это время Татьяна Луговская пишет в письме Леониду Малюгину[5]: «Ташкент пустеет, уезжают последние друзья».

Рассказы Татьяны Луговской[6]

Володя[7] жил под Москвой в Переделкино. Кажется, это был сороковой год, да, сороковой. Он позвонил мне — приезжай и оденься получше. Я оделась — у меня были такие вставочки из органди. Все хорошо, но на лице выступили пят-

С.Магарилл (Козинцева). 30-е годы

на — у меня тогда бывала аллергия, теперь уже нет. У него была большая комната. Пришел Маршак, сел под торшер, читал стихи. Он много знал наизусть. Бесконечно.

Потом Володя повел меня знакомиться с Еленой Сергеевной. Она мне показалась очень старой. Ей было лет пятьдесят. Потом перестало так казаться. Когда Сергей Александрович ее первый раз увидел, он ахнул — субретка. И сказал: «Миша, ты сошел с ума!» А тот: «Не твое дело!» Она не была красивой никогда, но была очень обаятельна.

У Володи с ней был роман. Я ее понимаю. У нее в жизни образовалась такая дыра, которую нужно было чем-то заполнить.

А потом Елена Сергеевна с Володей поссорились, и она назло ему закрутила роман с Фадеевым. Фадеев ее устроил в эвакуацию, она даже ехала в мягком вагоне в одном купе с Софой Магарилл. Та была так хороша! Ходила в стеганом халате длинном и со свечой в старинном подсвечнике.

Вот откуда образ свечи в Володиной поэме[8]! Саша Фадеев ее провожал на вокзал. «Сердечный, славный друг, червонный козырь».

Перед войной у мамочки случился первый инсульт, она потеряла речь. Володи не было, я его разыскивала и дозвонилась Елене Сергеевне Булгаковой. Она сразу примчалась, помогала мне делать все, самую грязную работу.

Потом мы мамочку выходили, она совсем почти восстановилась.

В первое лето войны мы жили на даче долго, очень трудно было ее вывезти в Москву.

Осень 1941 года. Я привезла маму с дачи в Хотьково, куда мы после тяжелой болезни спрятали ее от бомбежек. Привезла, потому что стало холодно, да и Хотьково уже начали бомбить. И в Москве находился брат после контузии, она о нем волновалась.

Приехали под вечер. Газ почему-то не горел, мы разожгли примус, вскипятили чайник. Квартира неубранная и нежилая, в одной из комнат живет чужая женщина, лишившаяся угла из-за бомбежки.

Затемненные окна, свет только от примуса, и наши огромные тени на потолке комнаты. Мама так была рада, что она дома, что мы снова вместе. Она сидела в кресле. Было тихо... Ждали бомбежки... И вдруг она запела (до этого около года она уже не пела, ей было запрещено, да и не могла она, голос пропал, было кровоизлияние в мозг). И вдруг запела, да так сильно, громко, молодо, как певала когда-то в давние дни... Мы все застыли и окаменели в тех позах, в которых нас застало ее пение...

«О, весна прежних дней, светлые дни, вы навсегда уж прошли», — пела она, и голос ее лился без усилий и заполнял не только комнату, но и всю квартиру. Остановить, прервать ее было страшной жестокостью. Творилось что-то важное, величественное, чего нельзя было прерывать.

Это было прощание с чем-то, утверждение чего-то значительного, вечного, что было важнее не только здоровья, но и жизни.

Отзвучала последняя нота арии, мама закрыла глаза и начала падать, точнее, сползать с кресла. Брат кинулся к ней, поднял. Мы перенесли ее на кровать. Она была парализована, недвижна и нема. Это был конец ее жизни.

Она прожила еще семь месяцев, но была уже другая. Такой, какой она была раньше, мы ее уже не видели.

Дальше были только страдания и жалкое и мучительное существование. Жизнь ее кончилась на этой арии Массне. Кончилась на пении. Она уже перестала быть птицей. Больную и недвижимую мы потащили ее в Ташкент, так как брату было велено туда и он не мог оставить мать одну в Москве.

16 октября 1941 года в 6 часов утра, после бомбежки, позвонил Фадеев и сказал, что Володя в числе многих других писателей должен сегодня покинуть Москву (брат ночевал в редакции «Правды» и говорила с Фадеевым я).

— Саша, — сказала я, — а как же мама?

— Поедет и мама, — твердо заявил он.

— Но ведь Володя не справится с мамой, он сам болен...

— С ним поедете вы, Таня и Поля (домработница. — *Н.Г.*). Я вас включил в список. Такова необходимость. Я сам приеду с каретой «Красного Креста» перевозить Ольгу Михайловну на вокзал и внесу ее в поезд. Собирайте вещи. Через два часа вы должны быть готовы. Все. — Он положил трубку.

И, действительно, приехал. И, действительно, внес на руках в вагон маму... Маму положили в мягком вагоне, а мы — Володя, я, Поля (Саша сказал, что она моя тетя) — ехали в жестком. Но я была все время с мамой, все десять дней почти не спала, разве что прикорну у нее в ногах. Мы ехали в купе с Уткиным[9] — он был ранен и с ним ехала его мама. Мягкий вагон был один на весь состав. В этом составе ехали деятели искусств и ученые.

Мамочка лежала красивая, в чистых подушках — мы с Полей об этом заботились — и всем кивала — здоровалась. Любовь Петровна Орлова[10] была от нее в восторге.

У нас был общий котел, что-то варили. Всем заправляла Орлова, ее на каждой станции встречали, даже на маленьких. Она тогда была очень популярна. И что-то давали — крупу, муку, наверное.

Поля приходила с подкладным судном, завернув его, никто и не знал. Володя все время стоял у окна с Зощенко, они говорили обо всем и так откровенно, что я пугалась.

Приехали в Ташкент, нас уже встречала карета «скорой помощи», маму отправили в больницу.

А потом, уже в больнице, с мамой случился еще один инсульт. Я приехала, она была без сознания, увидела меня (врачи мне до сих пор не верят), у нее что-то двинулось в глазах, сознание на миг проглянуло из мути, и она сказала: «Я пропала!»

Я тогда осталась в больнице с ней, на папиросной коробке нацарапала записку Володе, чтобы он прислал мне подушку, и послала с кем-то. А на ночь в больнице никто из медперсонала не оставался.

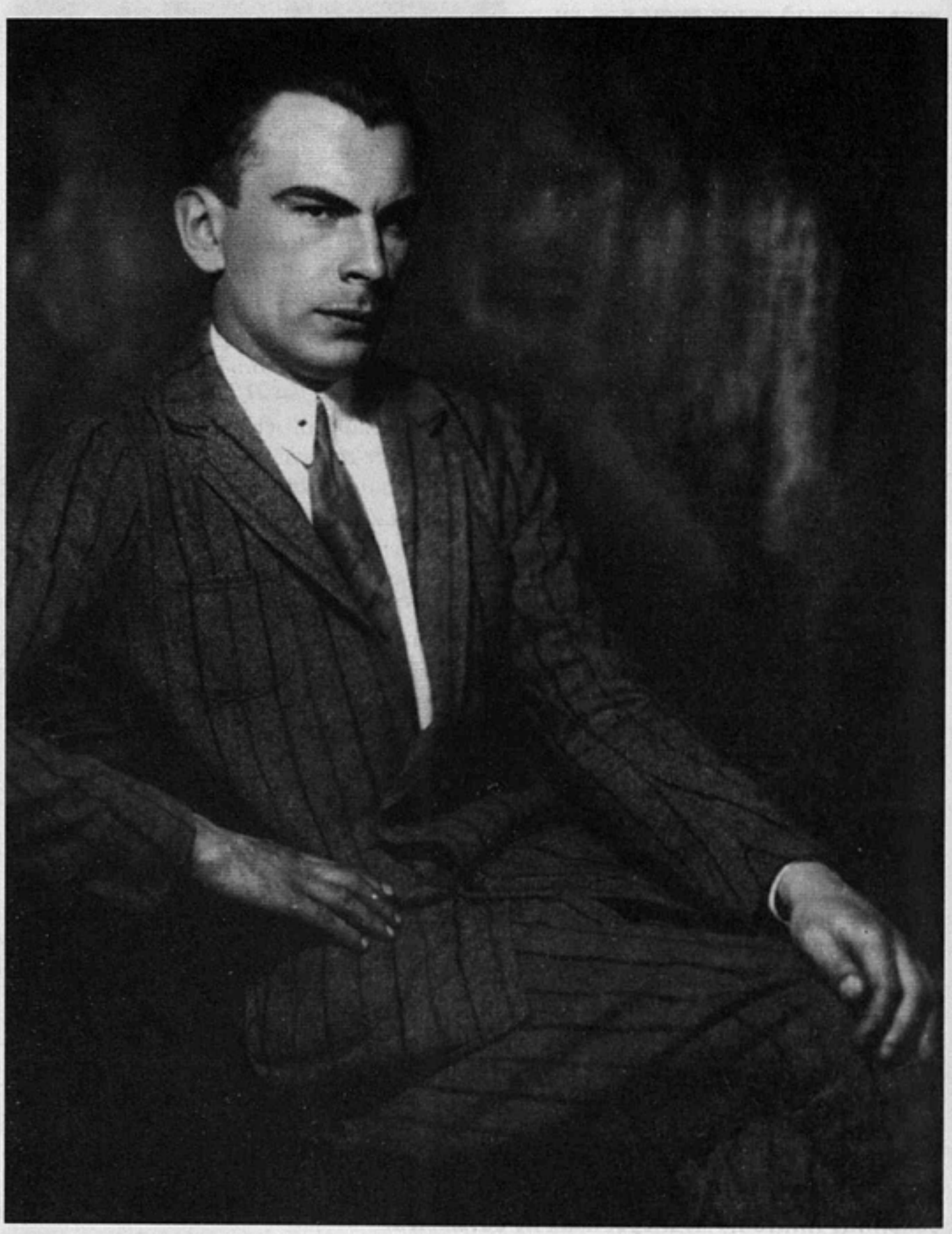
Я уже заснула, вдруг стук внизу. Я удивилась, спустилась, смотрю — сторож из проходной: «Иди, к тебе пришли».

И как сейчас вижу — маленькая будочка-проходная, козырек на улицу, под козырьком лампочка тусклая и в этом свете стоит Елена Сергеевна с Сережей, своим сыном, ему тогда лет пятнадцать было. Она мне принесла подушку, кофе в термосе, еще что-то. А идти далеко. Ташкент. Ночь.

Три раза Елена Сергеевна мне очень помогла — при первом инсульте, в больнице и когда мама умерла — обмывать, собирать.

Потом, когда стало жить немного лучше и мы переехали в отдельное жилище (раньше ютились в общей комнате), я там даже уют навела, я захотела перевезти маму домой. Но очень трудно было найти перевозку. Мы с Володей даже в исполком ходили, он все пальто распахивал, чтобы орден было видно. Наконец нам дали разрешение: если привезут раненого и больница его примет, на этой перевозке отвезти маму.

Я трое или четверо суток дежурила в проходной. Наконец однажды ночью повезло — привезли военного в больших чинах, и его приняли. Я бросилась собирать маму, а она ни в какую — сознание же мутное. Тут случился один врач, ему было по дороге с нами, и он маму уговорил как-то, а то шофер уже пришел сказать нам, что ему нужно ехать. Надели на нее пальто задом наперед, погрузили и поехали. Врача по дороге высадили, подъехали к дому, шофер носилки по-



В.Луговской.
1930-е годы

ставил на землю — дальше, как хотите, — и уехал. Ташкентская зима, слякоть. Но тут Поля прибежала, помогла.

Дома мама немного отошла, стала узнавать. Один раз кто-то зашел, а она вызвала Полю: «Как ты встречаешь гостей? Купи торт, пирожные».

А Володя запил и пил ужасно, пока мама умирала, а потом как отрезало.

Мама умерла в апреле.

Ташкент был и мрачен, и прекрасен одновременно. Мрачен войной, ранеными солдатами и больными беженцами, горьким запахом эвакуации, замкнутым, сухим, пыльным, с домами без окон на улицу — старым городом, голодом чужой земли.

Прекрасен — потому что красив, потому что юг, а главное, какой-то полной свободой: уже нечего терять, уже все страшное случилось, уже все, что имело ценность, обесценено, потеряно. Уже знаешь, что можно жить босой, голодной и холодной.

Утром до работы я бегала на этюды. Присядешь где-нибудь около грязного вонючего арыка и пишешь. На ногах деревянные подошвы, в животе пусто, но душа ликует. Удивительно красивы огромные белые акации и похожие на пики тополя. Глиняные стены и дувалы, которые становятся розовыми от солнца.

Е.Булгакова.
Москва, 1930

А плитка на дороге — сиреневая. Старые женщины еще ходили тогда в паранджах, и от них ложилась на землю голубая тень. Маленькие девчонки лепились около них и крутили головками с бесчисленными косичками.

А базары, на которых из-за бедности ничего нельзя было купить, казались тоже необычайно живописными и изобильными. Фламандские натюрморты и узкие узбекские глаза. Орехи, сахар, сало, виноград и астрономические цены. И ни копейки никогда не уступят.

Наш двор, убитый камнем, с арыком и шелковицей под окном и высоким дувалом, окрапленным красными маками. Дикие голодные камышовые коты и собака Тедька, которой кто-то аккуратно красил брови чернилами.

Наши комнаты, сделанные из каких-то сараев, но зато каждая имела свой выход во двор. Был еще и дом нормальный, каменный, с фасадом на улицу, но в нем жили люди привилегированные — Погодин[11], Вирта[12], Уткин. По этому главному дому и наши лачуги назывались — Жуковская, 54.

В Ташкенте Володя вдруг сделался энергичным, а то был вялый, отсутствующий. А тут Азия, он всех знал. И стал работать[13]. И Елена Сергеевна с ним помирилась. Одно время мы даже жили как бы одной семьей. Я навела уют — купила на барахолке два бильярдных кия и повесила на них занавески из простынь,

А.Ахматова. 40-е годы

выкрасив их акрихином. Еще купила детскую пирамидку. У Поли был поклонник электромонтер, он сделал мне лампу из пирамидки.

Володя, конечно, стал погуливать. Елена Сергеевна сердилась. Она ревновала его к врачу Беляевой — невропатологу. Их были две сестры, уже очень пожилые. У них был чудный домик с садом, весь увитый цветами. Полная чаша. Они были очень хлебосольны и обожали Володю. Он у них укрывался, когда бывал пьян. Вернется и, чтобы загладить, говорит: «Лена, пойдем гулять». Помню, раз она надела новый костюм на многих мелких пуговицах. Неудачный. И туфли, которые ей жали. Они пошли гулять, и Лена вернулась с опухшими ногами. И я опять подумала — какая старая! Ей было года пятьдесят три.

Володю женщины обожали. Его отношения с Еленой Сергеевной длились до того момента, когда он решил жениться на Елене Леонидовне[14].

Лена жила на балахане — это так мезонин назывался. А вначале она жила на кухне у Вирты. Раз она позвала меня пить кофе с черным хлебом, я пришла, а там Анна Андреевна Ахматова. Она на меня не посмотрела даже, как будто меня нет. Лена нас познакомила, она едва кивнула. У меня кусок в горле застрял. Она очень не любила, когда кто-то врывался. Потом я перестала ее бояться.

Ахматова заболела скарлатиной, и шлейф из дам около ее дома исчез. Я скарлатиной болела в детстве и не боялась. Из-за этой скарлатины я перестала бояться и Ахматову. Каждый вечер в назначенный час, когда темнело, Надя Мандельштам[15] кричала сверху: «Танюшо-о-ок!» Я снизу басом: «Надюшо-о-ок!» После этой переклички я отправлялась на балахану. Электричество было в это время выключено, в комнате горела коптилка, ничего не было видно, мерцающий свет и тень клубились в комнате. Анна Андреевна лежала одетая на раскладушке. Темнота страшно ободряла, темнота скрывала ее строгие глаза и давала мне свободу. Не помню, что я рассказывала, помню только, что очень много смеялись. Несмешливая Анна Андреевна тоже смеялась.

В один из этих темных вечеров Анна Андреевна протяжным голосом, прерываемым легким хмыканьем, рассказывала историю про собаку Шилейко.

Шилейко (второй муж Ахматовой) был очень ревнив. Он тяжело болел (кажется, туберкулезом), он страдал, он раздражался и мучил жену беспочвенными подозрениями. Была у Шилейко собака — большая, умная и очень ему преданная. Собака эта так привыкла к хозяину, что повторяла все его движения, позы и даже мимику. Шилейко умер, прошло время траура, и днем у Ахматовой собрались гости на чашку кофе. Как только сели за стол, на кресло Шилейко вспрыгнула собака. Шла общая беседа, но стоило только Анне Андреевне оживиться и вступить в разговор, как собака Шилейко, рыча, ударила лапой о стол, приподнялась и строго посмотрела на хозяйку. Анна Андреевна говорила, что ей стало очень страшно и что она этого взгляда никогда не забудет.

Помнится, тогда же она рассказала и про то, как ее отца одолевала своей любовью некая дама. Ужасно она к нему приставала, звонила по телефону, поджидала на улице и все время говорила о своей любви. Все смеялись, и имя

ее стало нарицательным. И девочка Ахматова обещала себе тогда: никогда не быть на нее похожей, никогда не клянчить взаимности.

И еще она рассказывала, как поехали они, будучи молодыми барышнями, из Царского в Питер на бал. Веселье затянулось, и они решили танцевать до утра.

Там был и Бальмонт. Он не танцевал, не веселился, но не уехал, а всю ночь простоял у колонны, скрестив на груди руки. Он ворчал, он осуждал веселящихся, он говорил, что ему скучно и... не уезжал!

— Танюшок! — несся с балаханы голос Нади.

— Надюшок, — отвечала я басом снизу и минут через пять уже скрипела по лестнице к ним на балахану. Горел ночник — фитиль в маленькой бутылке. Прячась за темноту, я начинала рассказывать и изображать, уже не боясь Анну Андреевну. Фитиль иногда вздрагивал, вырывал из темноты Надину кофту или античную ступню Анны Андреевны, которая лежала на раскладушке, маленькую и ровную, не только без мозолей, но без малейшего повреждения ступню.

Отчетливо помню, как глубокой ночью в 1943 году мы уезжали из Ташкента в Москву. Среди немногих провожающих выделялся профиль Анны Андреевны Ахматовой[16]. Она любила нашу осиротевшую семью и очень высоко ставила поэму брата[17], интересовалась ею и всегда просила читать ей новые главы. На вокзале было промозгло и сыро, я сидела с Анной Андреевной на отсыревших досках. Хотелось сказать и услышать какие-то последние слова[18].

Сутулый, совсем больной, с папкой в руке, появился мой брат.

— Татьяна!

— Что?

— Где моя поэма?

— Володя, она у тебя в руках, если хочешь, я уложу ее куда-нибудь.

— Ни в коем случае!

И, хромая, двинулся в неопределенном направлении, прижимая к груди папку с поэмой.

Когда мы еще только приехали в Ташкент, маму отвезли в больницу, а нас поместили всех в какую-то большую общую комнату, вместе с другими людьми. На следующий день мы пошли в больницу навестить маму. По дороге я увидела почтовое отделение и решила зайти, чтобы известить кого можно, где мы находимся. Там было две очереди — получать бланки и отправлять телеграммы. Одну очередь я выстояла, получила несколько бланков, но потом поняла, что опаздываю, и не стала отправлять.

Пришла в больницу, а там карантин, никого не пускают. Тогда я решила написать маме записку, может быть, она прочтет или хотя бы поймет, что к ней

Дом в Ташкенте по ул. Жуковская, 54, где жили Т. и В.Луговские, Е.Булгакова и А.Ахматова
Рисунок Т.А.Луговской

заходили, не забыли ее. Но бумаги не было. Я взяла один бланк и написала крупными буквами приблизительно следующее: «Мамочка, я здесь, не грусти. Посылаю тебе яблочко и конфетку. Мы с Володей устроены, все хорошо. Туся».

Но тут появился врач, остановился возле меня и спросил: «Вы к кому?» Я ему все рассказала, и он велел меня пропустить. Так что записка не понадобилась.

Когда шла обратно, увидела, что почта еще открыта, и зашла. Очереди почти не было, но бланки кончились. Тогда я написала на тех, что были, в Москву сестре Нине и в Саратов, где, по слухам, находился МХАТ, сестре Елены Сергеевны Булгаковой, которая была секретарем Станиславского и к которой, я знала, сходились все нити, она была как бы связной между многими людьми. Для телеграммы ей я и использовала тот самый бланк, на обороте которого писала записку маме. Все равно ведь бланк оставался в почтовом отделении.

Прошло время, мы получили свое отдельное жилье на улице Жуковского, переехали. Как-то, кажется, на базаре я встретила женщину, с которой раньше ютилась в одной комнате, и она сказала, что на мое имя пришло письмо. Она зашла. Оказалось, письмо от Леонида Малюгина, очень теплое, а в нем денежный аттестат. Из письма следовало, что адрес он получил через сестру Е.С., что знает, что Ольга Михайловна в больнице и что у нас трудно с деньгами.

Я недоумевала — откуда? Я же в телеграмме ничего об этом не писала. Сначала из гордости хотела отказаться от аттестата, но Малюгин прислал еще письмо, где умолял принять, говорил, что ему некому посылать деньги (он был не женат), а на фронте они не нужны.

Потом, уже в Алма-Ате, когда встретились, выяснилось, что в тот вечер на почте испортилась телеграфическая машина и какая-то сердобольная почтовая служащая вложила бланк в конверт и отправила почтой.

Малюгин в это время был проездом в Саратове, прочел записку на обороте и все понял. Аттестат нас очень выручил. Деньги были небольшие, но у нас и этих не было. Вот такая история.

Весной, еще до смерти мамы, я получила телеграмму из Алма-Аты от Гриши[19], что он болен. Я собралась, билет было достать невозможно. Я дала деньги проводнику и поехала. Она посадила меня в пустой вагон, я забралась на верхнюю полку и заснула. Проснулась, а вагон полон солдат. Это было очень страшно. Но, видимо, есть во мне какая-то женская сила, я их сумела удержать на расстоянии, а кого-то даже перетянула на свою сторону. Только боялась спуститься, даже в уборную не ходила.

На вокзале в Алма-Ате меня встречал Гриша, как-то странно он болел. Правда, сказал, что встал меня встретить, и, действительно, ему потом стало хуже.

Потом он привез меня в Дом искусств, где все жили. Он жил в комнате на четверых. Мне показалось там чисто и сытно — за окном какое-то сало, мед, еще что-то.

Гриша лег, ему было плохо, а лекарств никаких. Я вышла в коридор покурить — смотрю, идет Любовь Петровна Орлова. Она кинулась ко мне, как к родной, а ведь мы знакомы были только по поезду.

Потом я сидела около Гришиной кровати, вдруг в дверь тук-тук. Это пришла Любовь Петровна и принесла лекарства. Она же мне сказала, что я могу вымыться в душе. Я взяла мыло — это была тогда большая ценность, — полотенце и пошла в душ. Там была небольшая очередь из известных артисток, одна даже была в халате с драконами. Вымылась. Так хорошо после поезда. Но где ночевать? Жена актера Грибова[20], с которой мы тоже были едва знакомы, взяла меня к себе на ночь, потому что Грибов снимался ночью, тогда все ночью делали. У нее была комната в первом этаже, но почему-то вся стена мокрая, это называлось мокрица.

На следующий день Грише стало хуже, я от него не отходила. Зашла Софочка Магарилл, мы с ней тоже только в поезде познакомились, но она почему-то очень меня любила. Потом она умерла, заразившись сыпным тифом от Сережи. Она его тоже любила и за ним ухаживала. Тогда я от нее слышала, что болен Ермолинский, а кто он такой, даже не знала. В Сережу была влюблена Маша Смирнова, а Софочка дружила с Машей.

Дело к вечеру, я опять не знаю, где ночевать. Стою в вестибюле, курю, неподалеку группа незнакомых мужчин, и один из них говорит: «Где мне найти эту Луговскую?» Я подошла: «Это я». Он мне передал записку от моей приятельницы Люты. Она узнала, что я в Алма-Ате, поняла, что мне негде ночевать, и прислала записку с адресом.

Я пошла по адресу, нашла маленький, занесенный снегом дом. Мне так странно и радостно было это — снег, домики в сугробах. Я люблю зиму. В Ташкенте ведь зимы не бывает, только слякоть. В домике меня встретила хозяйка Люты, украинка. Там было тепло, натоплено, тихо. Она меня покормила, был белый хлеб, потом уложила на Лютину кровать — на кухне, за занавеской. Люта работала редактором в ночную смену. Под утро она пришла, разбудила меня, и мы проговорили до полудня.

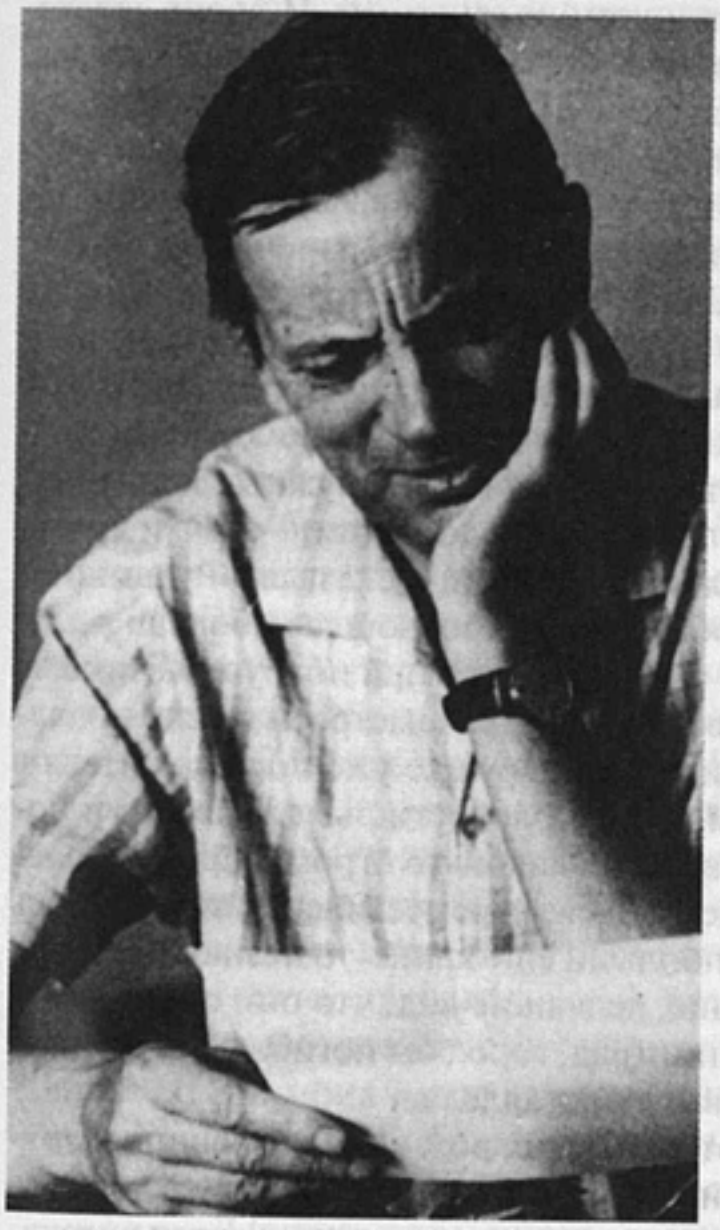
Гриша медленно, но поправлялся, уже не помню как. Помню только, что мы с ним даже в концерт ходили.

Когда я вернулась в Ташкент, мамочка уже очень сдала.

Потом я еще долго жила в Ташкенте, мне не хотелось в Алма-Ату, не хотелось Володю оставлять, хотя он просил.

Но потом все-таки уехала. Нам дали комнату, она была в самом конце коридора. Один раз я возвращаюсь с работы, смотрю, а около нашей двери кто-то возится, только силуэт виден, и как будто дверь открывает. Я подхожу, самой страшно, оказывается, это Леня Малюгин. Он навещал сестру и мать и по дороге в часть заехал к нам незаконно. Он привез в платке перепелов и еще какую-то снедь. Я отказывалась, он настоял, и мы устроили пир. А вечером он уехал.

Письма Татьяны Луговской Леониду Малюгину. 1943 год



Л.Малюгин. 40-е годы

8.01

Ленечка, я не посылаю вам писем не только из-за отсутствия бумаги, а еще и потому, что Софа Магарилл сказала мне, что весь ваш театр переезжает в Ленинград.

Насколько это верно, я не знаю, и поэтому я решила терпеливо ждать от вас весточки. А писать впустую — тоже мне нет никакого интереса. Вы ведь знаете, как я не люблю, когда письма не попадают к адресату.

Я живу все так же. Ни шатко, ни валко. Прихворнула немного гриппом, завтра выйду в театр — трудиться. Зима в полном разгаре, завтра Рождество.

Новостей особых нет, за исключением того, что я наконец решила проблему счастья (правда, в теории). Пишите. Свет не мил.

Т.Л.

Напрасно вы обижаетесь на меня за то, что я не пишу вам ничего о своей работе. Уверяю вас, что если бы было хоть что-нибудь мало-мальски интересное — я давно бы похвасталась. Работаю я в одном богоугодном детском учреждении (ЦДХВД), весьма скудно вознаграждающем меня во всех своих статьях. Вся прелесть этой работы заключается в том, что у меня остается свободное время, которое я могу тратить на живопись и еще другую, менее полезную, но гораздо более прибыльную деятельность: продаю свои тряпки. И мое неожиданное «разбогатение» объясняется удачей именно на этом фронте моей деятельности. Все очень просто и очень скучно, и никаких больших работ, как вы

предполагаете, я не сделала. Да их тут что-то и не заметно, этих самых больших работ-то (только давайте уговоримся, что о моих неблестящих делах никто, кроме Тамары, не знает. Я здорова и богата, и знатна. Ладно?).

Сейчас утро. Мне еще рано идти трудиться. Поля спит. Солнце жарит вовсю. Я с семи часов уже встала. Мне ужасно милый, но грустный и безнадежный сон приснился. Приснилась мне мать — такая ласковая, заботливая (готовая пожертвовать всем, чем угодно, — лишь бы мне было лучше) и всепрощающая — какой только она одна умела и могла быть. И руки, и голос ее — такие милые и знакомые. Вот такая она, какой была до этой страшной болезни. И очень ласково и жадно она смотрит на меня и ничего не говорит, но все понимает. А мне так ужасно нужно ей что-то объяснить и рассказать, и пожаловаться (как в детстве), но я только могу сказать: «Мама, голубушка» и реву — очень отчаянно и с наслаждением. И такое забытое чувство горячей волной нахлынуло на меня: что есть опять человек, которому все важно во мне, который все простит, будет любить бескорыстно и позаботится, и заступится, и пожалеет. Ну а потом, как это всегда бывает во сне, я ничего не сумела ни расспросить, ни сказать и проснулась. Было уже утро, горели мангалы и со звоном наливались ведра под краном. И жарило солнце. И я вскочила со своей зареванной подушки и подумала — откуда я черпала этот источник ласковости и тепла, и нежности в жизни? Все-таки от матери. [...]

Провожала я тут своего приятеля художника на фронт. Посидели с ним на его вещевом мешке в привокзальном садике (кругом спали его товарищи курсанты, по их лицам ползали мухи), погрызли солдатских сухарей, поговорили о жизни, об искусстве, о моих работах, которые он незадолго до этого видел. Это очень талантливый художник, а сидел он рядом со мной бритый, обгорелый, в страшных грязных бутцах, нескладный, понурый и грустный. И очень захотелось немножко ободрить его и наделить теплом, и заменить на минутку и мать, и жену. Но я, наверное, не сумела этого сделать. Мы простились, и он уехал...

Тут как-то пришел к Ахматовой какой-то человек, кажется, Янковский, и сказал, что видел в кино ленинградскую хронику. Когда я вечером пришла домой, Лида[21] уговорила меня пойти, ну и пошли. Летний сад, парочки, военные, очереди у киосков с анилиновой водой. Очень странно все это.

Подождали начала сеанса и уселись. Потух свет, и сердце сразу переместилось в горло. Показали несколько открыточных ленинградских видов, потом кусок крыши вашего театра. Потом вокзал и кучу людей, мимо которых проплыл аппарат, потому что он понимал, что эти люди мне не нужны. Запомнился какой-то верзила, занявший удачную позицию вполоборота, — почти красавец, но уж очень длинный нос (Лида всплеснула руками и сказала: «Рудник!»[22]). Не успела я его обругать — зачем он вас обижал, как произошла небольшая давка из-за первого места перед аппаратом и вынырнула ваша подруга Казико[23] с какой-то мочалкой на голове вместо волос. Она быстро-быстро затрясла мочалкой, давая этим понять, что она кокетничает. (Старушке уже пора ложиться в гроб, а она все упорно настаивает на том, что в молодости была травести и носила мальчишеские штанишки.) Потом выплыл какой-то огромный блин, одетый в капор с оборочкой. Блин этот зашевелился, переместился, и мне удалось догадаться, что это Никритина[24]. Потом поплыли еще какие-то незнакомые люди, все без исключения, как и предыдущие, делавшие вид, что они самые главные и что, если бы они не приехали в Ленинград, город бы погиб. (Все чувствовали себя героями.) И тут я поняла, что вас я проглядела...

Но судьба изменчива, и уставший от актерских рож аппарат решил отдохнуть и задержался на одном лице, явно не актерского вида... Помните детскую книжку «Макс и Мориц»? Это были очень озорные мальчишки, и автор рассказал детям про все их шалости. И нарисовал их. Вот однажды они попали в чан с тестом и, когда выскочили, оказались похожими на какие-то гигантские плюшки своей собственной формы. И нос их, и хохолок на голове, и руки, и ноги, и штанишки — все их, но все стало какое-то большое (круглое, без морщин и сделанное из теста)... Вот таким, покрытым тестом, предстало перед нами ваше лицо.

Все-таки было очень приятно встретиться хотя бы с вашей меховой шапкой, которая сохранила свою фактуру. Потом был красивый, но неправдопо-

добный кадр, как снимали чехлы в партере. Затем дядя в темном костюме осматривал сцену. Опять трясла мочалкой Казико, но уже перед зеркалом, и еще кто-то сидел перед зеркалом. Потом мы ушли домой.

Я рада за вас, что у Акимова[25] идет ваша пьеса. Раневская видела спектакль и очень хвалила. Говорила, что зрелище очень приятное, хвалила она и оформление.

Лида с дочкой днями едет в Москву — я не очень-то оплакиваю эту свою потерю.

Желаю вам всего доброго. Не забывайте меня. *Т.Л.*

...И все-таки я вас столько ждала. По совести говоря, я кончила вас ждать только три дня назад. Ну ладно, и не надо. И не приезжайте, пожалуйста. И вы не увидите Ташкент. Не увидите улиц, обсаженных тополями, дали, покрытой пылью, верблюдов — по одному и целый караван, звездного неба, полушарием покрывающего землю, нашего дворика, убитого камнем, кота Яшку, бывшего еще недавно таким толстым, какой я была в Плёсе, и меня, ставшую такой худой, как кот Яшка, вынутый из воды, душа с проломанной крышей, под которым течет арык, еще много арыков, хозяйственную и сердитую Полю (впрочем, в последнее время заметно притихшую, т.к. у нее украли сумку с паспортом и всеми нашими карточками и пропусками), помидоры величиной с детскую голову, загулявшего Луговского, нашу соседку-стерву, узбечек в паранджах, алайского базара, «старого города», мои этюды, солнца, от которого можно закуривать папиросы, хмеля на наших окнах, скамейку в парке, на которой я писала вам письма, мангалы, дымящие днем и волшебные по вечерам, москитов и мух величиной с наперсток, луну, словно взятую из плохого спектакля, скорпионов, ишаков, виноград двадцать сортов (правда, очень дорогой, но красивый), белую собачку Тедьку, которая кусает почтальонов и которой кто-то аккуратно и в абсолютно трезвом виде красит брови черной краской, тихое и прохладное ташкентское утро, телеграф, с которого я отправляю телеграммы, розовые стены и голубые тени в переулках, коз на всех улицах, ботанический сад и зоосад, где есть три дохлых крокодила, много козлов, еще больше кур, еще больше маленьких юннатов, еще больше цветов и тишины и один маленький медвежонок (мой друг), Пушкинскую улицу, спекулянтов, карманных воров, торговок вареными яблоками и чесноком, ташкентских котов, особняков, самоваров, мою подругу Надю, Сашу Тышлера[26], Бабанову[27], дыню ростом с бельевую корзину, изюм, грецкие орехи на дереве и на базаре, поэму моего брата, 22 карандаша, 15 записных книжек и маленького Будду, которые находятся на его роскошном столе, моих учеников и мою злость, мой красный зонтик, дома под названием «воронья слободка», девочку Зухру и девочку Василю, которая продает кислое молоко, спящих во дворе людей, желтые цветы под окнами, кухню с провалившимся полом, очереди в распреде, улицу Карла Маркса и улицу Весны, Бешаган и Урду, каменные ступени и траву, растущую на крышах нашего жилища, нашего уюта и беспорядка, старый веник, совок для угля, бумажные абажуры и лампу, сделанную из детской игрушки, глиняные кувшины, мебель, которую я сама красила, диван, на котором я пролила немало слез, папиросников на углу Жуковской, ташкентский трамвай, в который невозможно влезть, ярко-синего неба, белую акацию и Адамово дерево, решетки на окнах от воров, нашу дворничиху, вокзал, желтые занавески на моих окнах, повешенные на бильярдные кии, плиту в глубине комнаты, саксаул, Библию, сломанный штепсель, три разных стула и круглую черную печку в нашей комнате, мои самодельные карты, моих поклонников и дворника Лариона в том числе, лесенку на балахану, Ахматову в веригах, звонок у калитки и булочную на углу, похожую на крысиную нору, — всего этого вы не увидите...

Как же я могу соглашаться ехать с вами в Южную Америку, в Бразилию и еще в разные места, когда вы меня все равно обманете? То вы мне обещали, что 28 октября 42-го года мы будем сидеть с вами в поезде, то поехать со мной в Бразилию...

Ташкент пустеет, уезжают последние друзья. Послезавтра едет в Москву Лена

Булгакова (ее вызывает МХАТ). Очень грустно мне с ней расставаться. Во-первых, я ее люблю, и она была единственным близким человеком у меня в Ташкенте, во-вторых, мне без нее будет очень тяжело справляться с моим братом (вернее, с его желанием пить водку) и выдерживать на себе всю тяжесть неврастенических и творческих напоров этого незаурядного и милого, но очень тяжелого человека. Не до него мне сейчас, признаться. А он не знает никаких полумер в своем эгоизме, эгоизме, который всегда неразлучен (к сожалению) с большой творческой жизнью.

Вот он занят уже четыре месяца своей поэмой и не хочет думать больше ни о чем. Самое смешное, что я всегда мечтала, чтобы он начал работать не для денег, а «в стол», но теперешний быт, видимо, не может так долго выдержать «чистого творчества».

Наша Поля все это называет гораздо проще, она говорит: «Хозяин дурука валяет». Вообще, она очень смешно говорит — помимо «дурука» еще «втю» (вместо утюг), «уши» (вши) и т.д. Фишками она почему-то называет всех актрис...

1.10

Брат мой загуливает понемножку, что не мешает ему быть довольно милым парнем и писать (написал уже больше двадцати глав) интереснейшую поэму. Просто даже, мягко выражаясь, очень большая и талантливая вещь.

В местном театре Кр. Армии пойдет «Дорога в Нью-Йорк», но с какими-то поправками Ялунера (?!). Что это значит — объяснить пока не могу, так как сама ничего не знаю. А как только узнаю (я уже настропалила Володю, чтобы он выяснил это дело), немедленно напишу. В театр этот влилась уцелевшая группа радловских актеров (и этот парень, который все кричал вам «сидишь?», «стоишь?» — помните, Федоров, кажется). Смирнов должен был играть главную роль (или это, кажется, на вашем языке называется «заглавная роль»), но переругался из-за жены, которой не хотели давать играть героиню, и, кажется, уходит к Акимову. Оформляет спектакль ваш ленинградский и, на мой взгляд, очень слабый художник Блек...

21.11

А я опять больна (это превратилось уже в привычку). В самом деле, я соревнуюсь с А.А.Ахматовой, с которой мы, к слову сказать, подружились. Это была, пожалуй, одна из самых трудных побед в моей жизни.

Ваша Т.А.Луговская

На последней страничке могу вам сообщить несколько сведений о небезызвестной вам Т.А.Л-кой. При обыске обнаружилось, что эта дама: 1) очень нудная, 2) способна только плакать, вязать кофточки, устраивать квартиры, ныть, писать этюды, болеть и делать из старых платьев новые, 3) она лишена воли и здравого смысла, 4) она абсолютно неделовита — даже рейсовую карточку умудрилась взять неправильную, 5) она уже не первой молодости и, прямо скажем, старовата, 6) она лентяйка и любит стоять в очередях, 7) она преувеличенно женственна и нерешительна, 8) она не хочет работать, 9) она похожа на придорожный столб, который только указывает дорогу, а сам по ней не идет, 9) она тщеславна, 10) у нее больная печенка, 11) она считает, что активность — самый большой недостаток у женщины, 12) клетка, в которой помещается гордость и самолюбие, разрослась у нее и приняла уродливую форму, 13) она устала и мало во что верит, 14) у нее отвратительный характер, 15) она считает, что мужчина должен брать ответственность за жизнь, 16) она никогда не забывает, что женщина всего-навсего сделана из ребра Адама, 17) она нервна и, я бы сказала, с налетом истеричности, 18) она не может разгрызать зубами (ввиду отсутствия последних) орех, 19) она сластена, 20) избалована, 21) иногда может быть злой стервой, 22) она считает, что если вы после этого списка будете все-таки относиться к ней хорошо, то вы ангел, и она целует кончики ваших крыльев.

Ваша Т.А.Луговская

Письма Елены Булгаковой Татьяне Луговской. 1942—1943

10.6.42 Ташкент

Дорогая моя Тусенька, откладывала ответ на Ваше чудесное письмо, т.к. ждала оказии. Наконец сегодня, по-видимому, Таня Кондратова едет и берет с собой письмецо и маленькую посылочку Вам.

Родненькая, если бы Вы видели, на что я стала похожа, Вы взяли бы назад все хорошие слова, которые Вы когда-либо мне говорили. Дело в том, что москиты, оказавшиеся страшной сволочью, москиты, о которых Володя, восхваляя эту чертову Среднюю Азию, никогда не сказал ни слова, москиты, о которых все упоминали мимоходом, искусали меня вконец. Что это значит? Это значит, что на моих руках, лице и шее (и отчасти на ногах и на теле) зияет не меньше 200 — 300 открытых ран, т.к. я не выношу, когда у меня появляется хоть какое-нибудь пятнышко, а если оно при этом чешется, то я сдираю кожу с таким упоением, что испытываю при этом физическое наслаждение. Истинное слово, я не шучу и не преувеличиваю.

В результате я похожа на зебру, приснившуюся в страшном сне, и, между нами говоря, прощу теперь Володе все смертные грехи за то, что на него это не производит никакого впечатления и он по-прежнему твердит, что милей мово на свете нет никого.

Затем — жара. Это та самая адская жара, в которой мне лично, безусловно, суждено доживать, когда я перейду из этого мира в другой. Сколько градусов, уже безразлично, потому что это пекло. Например, на моей лестнице нельзя сидеть просто на ступеньках, сожжет зад, приходится подкладывать подушечку, а Поля с трудом ходит босиком по этим ступеням. Из-за того что москиты летят на огонь, надо закрывать окна, а тогда — так душно, что потом и ночью не отдыхаешь. Я сплю голая и без простыни даже, никогда в жизни со мной этого не бывало.

Двор значительно опустел, уехали Вы, Леонидовы, Уткин (слава Богу), Файко[28], Зузу[29], наконец, — нас осталось здесь 21 человек. Двор большей частью пуст, это, впрочем, хорошо, т.к. если, например, зачнется такое веселье, как было вчера, когда вытащили стол на улицу, пили, танцевали под патефон, Погодин хамил, — я посидела для приличия пять минут и ушла наверх. Через полчаса пришел Володя и стал диктовать мне свою поэму для второй книги «Жизнь». Боюсь сглазить, но, кажется, это будет замечательная вещь.

Володя молодец, с ним хорошо и легко.

Сергей[30] вчера прыгнул неудачно (подвязывал Поле хмель на крышу), сегодня прихрамывает. В общем же, благополучен, днем ходит в трусах, вечером в белых брюках и при галстуке. Сидят на скамейке каждый вечер: Валя, Утя, Нил, Сергей. Флирт!

От Зузу приходит масса писем, из которых выяснилось, что она пишет во все города и никто не отвечает. Пишет, что любит меня, скучает. Работает, как вол, и стала такая, как я хотела. Писала в это же время, что в ее роскошном номере ванна с зеркалами, что приятно особенно потому, что она там проводит большую часть дня. Я ей не ответила, не знаю что писать. На сердце пусто, Женя[31] на Западном фронте, пишет чудесные письма. Боже мой, только бы мне его не потерять.

Танечка, все Ваши заметки частью исполнены, частью будут исполнены. Поле я выдала 200 р. и сказала, что она будет получать так каждый месяц — 100 р. жалованье и 100 р. в счет долга. Вите отдала 100 р. долга и бутылку масла подсолнечного. Вместо долга за сахар. Она довольна. Мухе первый раз послано, 13-го пошлю опять. На распределитель деньги даются. Одеяло и брюки получены.

Всю душевную картину своей жизни могу выразить в Сережиной формуле в детстве: мухи портят советскую власть. А я скажу: Зузу и москиты портят мою жизнь. Это два больных вопроса.

Тусенька, я очень хочу, чтобы Вы помнили наш разговор о медовом месяце и т.п., хочу, чтобы Вы были счастливы и довольны.

Целую Вас и Гришу крепко.

Володя, кот. сидит сейчас и работает, просит вам обоим передать привет и

Е.Булгакова. 40-е годы

поцелуй. Сергей также. Поля также.

В посылке — забытые Вами вещи: кольцо, зеркало, бант и щипцы. Напишите о получении их.

Как я понимаю Ваши чувства по отношению к Л. Ужасно мешает чужой человек дома, как она не понимает или не хочет понимать.

Целую, целую. Ваша Лена.

23.07.42. Ташкент

Милая моя Танечка, привез мне Володя Ваше письмо, очень грустное, по существу. Да, очень было бы замечательно поговорить! Володя приехал совсем больной, еле дошел до дома, два дня лежал не вставая. Сегодня пошел в комитет — говорит, нужно. Сегодня приехала Ирина Соломоновна[32] с Милочкой[33]. Недели на полторы-две. Милочка сейчас сидит у меня и читает «Гулливера». На днях приезжает Зюка, как она пишет, проездом — надеется попасть в Москву. Попросила разрешения остановиться у меня. Да-а... Володя привез ворох работы, а у меня, как на грех, сломалась пишущая машинка. Иду в город за мастером. Целую Вас, родненькая. Эта открытка не в счет. Напишу еще. Целую Вас.

Ваша Лена.

13.09.42. Ташкент

Дорогая Туся, не удивляйтесь странному ассортименту посылки, это все, что выдавали в эти дни в военном магазине. Поэтому простите и скушайте на здоровье. Лид. Льв. пришла, и так молниеносно все надо делать, что я не успеваю ничего путного Вам написать. Просто целую Вас и Гришу крепко.

Ваша Лена.

Володи нет дома, он в столовой. Он молодец.

23.11.42. Ташкент

Дорогая Туся,

Володя Вам, конечно, рассказал про Сережину болезнь. Сейчас ему лучше, я надеюсь, что через дней десять он будет дома. Он дико худ, бледен, зелен, покрыт прыщами. Ну да ничего, вот попадет домой — постараюсь привести его в порядок. Тем более что написала Евг. Ал.[34], что прошу его устроить лучшую столовую и распред(еление).

Сегодня Сергей[35] в письме написал: «Тюпа, как я тебя люблю, передать невозможно. И Володю тоже. Он очень хороший. Я тут думал о нем и решил, что он хороший человек».

Прочтите это Володе.

Тусенька, если бы мы встретились, то, наверное, суток двое просидели в разговорах — ведь все пришлось бы рассказать. Но главное — это Ваша любимица м-ме Зузу. Это Вам не фунт изюма. Грандиозно!

Туся, не сердитесь, что не писала. Очень сложное было время, очень. Думаю, что по Володиным рассказам многое станет Вам ясно.

Сейчас привожу в порядок все, начиная от корреспонденции и кончая платьями.

Сумятица в душе и неразбериха в шкафу и чемоданах. Кроме того, занимаюсь сборами вещей для продажи.

Как идет жизнь в Алма-Ате? Видите ли Вы Эйзенштейна и Пудовкина? Го-

ворили ли с ними о романе М.А.[36]?

Целую Вас, Туся, целую Гришу и целую Володю.

Бегу на свиданье с Сергеем.

Ваша Лена.

Т.Луговская. Москва, 1945

10.01.43. Ташкент

Дорогая Тусенька, наконец-то собралась побеседовать с Вами. Спасибо за все — за нежность, за память, за чудно вкусную дыню. Ваши письма волнуют и чаруют своей полнейшей неопределенностью и английским туманом. Мне это напомнило один прелестный рассказ Грина, забыла, как он называется, когда человек знакомится на рынке с девушкой, сразу пленяется ею, она закалывает ему воротник своей английской булавкой, дает ему номер своего телефона. Потом ночь. Голод. Он идет ночевать в помещение банка. И оттуда хочет позвонить ей. И вот напряжение памяти — забыл телефон. Наконец набирает номер. Шум в трубке, неожиданно ее голос. Потом пропадает. И вот это-то — его муки, его безумное напряжение, его ужас при потере — все это я испытываю при чтении Ваших писем. Вот-вот, кажется, сейчас услышу что-то чрезвычайно важное, вся вытягиваюсь, впиваюсь в строчки... Ничего. Голос пропал.

Ах, Таня, Таня!

Володя очень хорош. Не только по моим наблюдениям, пристрастным, по всей видимости, но и по посторонним мнениям. Конечно, я человек дотошный, мне всегда кажется — а ну-к, еще протереть раз тряпочкой, потом помыть, потом еще зубным порошком потереть — и тогда уже чистое золото получится! Всегда я так поступала, потому думать мне непривычно, больше я чувствую да делаю. А теперь что-то неожиданно подумала — а вдруг не надо оттирать, а оставить как есть.

Сергей выправляется. Повзрослел, стал получше.

От Женечки письма приходили все время чудесные, а последние два-три — прямо чистый шизофреник, хрен его возьми! Из-за этого дрянца, как эта Дзюка (так ее назвала одна Володина приятельница), мальчик себе душу надрывает.

Кроме того, в балахане поселилась одна знакомая девочка. Но утомила всех нас безмерно, и теперь никак не могу ее упросить поискать себе другое «водоизмещение». Я сегодня спросила ее: «Ну, а если бы меня не было в Ташкенте, ты где бы жила?» Отвечает: «В общежитии». Так почему же?!

Прожила у Володи в его отсутствие Паустовская — с неделю. Очень мне понравилась. Разрисовала мне комнатку. Очень остроумно: над кроватью моей с белым покрывалом на стене нарисовала дорожку — рисунок с покрывала. Потом еще очаровательно — на печке сделана как бы крышка футляра мирленовских духов: тоненькая девушка в пышной юбке, с крестиком на шее. С букетом цветов и корзиной в руках. Фотографии — в рамках, нарисованных на стене. Много милых выдумок.

Танюша, Вы пишете, что в начале января приедете. Жду вас с нежностью, целую и обнимаю крепко, хотя Вы ведь всегда стыдливо отворачиваетесь, когда Вас целуют.

Это — всегда?..

Ваша Лена

Сердечно целую разлюбившего меня Гришу и благодарю Вас обоих за телеграмму.

Открытка. Штемпель: «Проверено военной цензурой».
23.7.43. Москва

Януша[37], дорогой!! Как мне Ваше письмецо понравилось! Какие Вы умненькие, душечки! А Полька — они себе позволяют! Как это они могут говорить, что Вас не возьмут в Москву. Я вам советую, просто заберитесь тогда к дяде Володе под пуджак, у него такое пузо, что все равно не заметит никто, и Вы приедете в Москву. А тетка Туша тоже хороша, подруга, подруга, а теперь Польке потакает! Я Вам советую ей тоже наложить в туфульки. А уж огурцу, пожалуйста, как следует, еще раз! Что за безобразие, что Вам черепак не покупают. Вы не садитесь с ними за стол, если нет прибора и нет черепаки.

Тогда они будут знать, как с родственниками обращаться. Здесь, в Москве, у тетки Оли тоже есть котик, нажувается Кузьма, я с ним подружилась. Они страшные кусаки, я их иногда по задам хлопаю за это. Но потом они опять ко мне полезают. Когда Вы приедете, Вы познакомитесь с ними. Отчего Вы так редко пишете? Пишите мне, мне очень понравилось Ваше письмецо. Целую Вас крепко и очень шчотаю жа подругу. Шележка уехал учиться, станет теперь умным.

Ваша тетка.

Продолжение следует

Предисловие, публикация и комментарий Н.Громовой

Примечания

[1] Луговская Т. Я помню. М., 1983.

На обложке книги, подаренной Татьяной Александровной Луговской Фаине Георгиевне Раневской, с которой ее связывала многолетняя дружба, осталась надпись: «Мило о детстве. А мне вспомнилась горькая моя обида на всех окружавших меня в моем одиноком детстве. Я позавидовала Тане доброй завистью.

В книге что-то ожидающее, она полезна и нужна взрослым. От этой книги и злые подобреют.

Любовь зрителей и смертное одиночество — ужас мой. Ф.Р.».

[2] Ермолинский С. Из записок разных лет. М., 1990, с. 194.

[3] Магарилл Софья Зиновьевна — актриса (1900—1943), жена Г.Козинцева.

[4] Смирнова Мария Николаевна (1905—1993) — кинодраматург, сценарист фильмов «Член правительства», «Сельская учительница».

[5] Малюгин Леонид Антонович (1909—1968) — близкий друг Т.А.Луговской, а потом и С.А.Ермолинского, ленинградский драматург, театровед, автор пьес «Старые друзья», «Насмешливое мое счастье», сценариев «Поезд идет на Восток», «Сюжет для небольшого рассказа» и других.

[6] В издательстве «Аграф» готовится к печати книга Т.А.Луговской, в которую войдут устные рассказы, записанные ее племянницей Л.В.Голубкиной, а также никогда ранее не публиковавшиеся воспоминания и дневниковые записи из архива Ермолинского — Луговской и уже известная повесть «Я помню».

В данной публикации рассказы, написанные самой Т.А.Луговской, выделены шрифтом.

[7] Луговской Владимир Александрович (1901—1957).

[8] Имеется в виду поэма «Первая свеча» из книги «Середина века».

[9] Уткин Иосиф Павлович (1903—1944) — поэт.

[10] Орлова Любовь Петровна (1902—1975) — актриса театра и кино.

[11] Погодин Николай Федорович (1900—1962) — драматург.

[12] Вирта Николай Евгеньевич (1906—1976) — писатель, драматург.

[13] В Ташкенте В.Луговской писал свою главную книгу — «Середина века». Он

часто читал А.Ахматовой отрывки из своей новой поэмы. «В добрых отношениях Ахматова была и с Владимиром Луговским, ее рыцарем и почитателем; он целовал ей руки, провожал, поддерживая за локоток, но такова была сила воздействия Ахматовой, что, когда они шли рядом — хрупкая немолодая женщина и широкоплечий мужественный мужчина, — казалось, что он опирается на нее, а не наоборот.

Когда они с Ахматовой читали стихи на Жуковской у Елены Сергеевны, которая много помогала им обоим, это был эстетический праздник» (С о м о в а С. Воспоминания об А.Ахматовой. М., 1991).

[14] Быкова Елена Леонидовна (1914—1993) — последняя жена В.А.Луговского, геохимик, кандидат наук, после смерти Луговского занималась живописью, в поэзии публиковалась под псевдонимом Майя Луговская.

[15] Мандельштам Надежда Яковлевна жила с Ахматовой в эвакуации в Ташкенте в 1942—1943 годах. По рассказам М.И.Белкиной, которая в это время жила в Ташкенте, Татьяна Александровна зимой воровала у богатых обитателей дома дрова для Ахматовой. Она была одной из слушательниц «Поэмы без героя» и со слов Ахматовой записала эпилог, который хранится в семейном архиве Луговских. Г.Л.Козловская в воспоминаниях об Ахматовой пишет: «Дом на Жуковского, 54 состоял из нескольких построек — направо, налево главный особняк и строение в глубине двора. К нему была словно прилеплена снаружи деревянная лестница, ведшая наверх, на балахану. Еще до переезда туда Анны Андреевны там уже жили писатели Иосиф Уткин, Луговской...» (К о з л о в с к а я Г. Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991).

[16] После отъезда Е.С.Булгаковой (летом 1943 года) в ее комнату переселилась А.А.Ахматова, о чем говорится в стихотворении «Хозяйка», ей посвященном.

В этой горнице колдунья
До меня жила одна:
Тень ее еще видна
Накануне новолунья.
Тень ее еще стоит
У высокого порога
И уклончиво и строго
На меня она глядит.
Я сама не из таких,
Кто чужим подвластен чарам,
Я сама... Но, впрочем, даром
Тайн не выдаю своих.

5 августа 1943 Ташкент

В этом стихотворении образ колдуньи явно перекликается с образом героини романа «Мастер и Маргарита», который Е.С.Булгакова многим давала читать в рукописи.

[17] Речь идет о книге «Середина века».

[18] В конце 40-х годов произошла еще одна встреча Татьяны Александровны Луговской с Анной Андреевной Ахматовой. «Я провела сегодня вечер, который мне, видимо, не придется забыть. И после всех ритуалов и церемоний на обеде у моего братца, после взаимного обмена любезностями и чтения стихов, чая с лимоном и восторгов, объятий, поцелуев и подкрашивания губ Анна Андреевна вдруг попросила, чтобы я проводила ее.

На улице она сказала, что ей просто хотелось погулять со мной по Москве.

Мы бродили долго, мимо Москвы-реки, Кремля, через площади и переулки и зашли по Пречистенке к черту на кулички.

Орали мальчишки, звенели трамваи, шли старушки с вербами из церкви. Звезды проявились на небе, огни горели в окнах, продавали на углах мороженое, а мы все шли, и я слушала чудесные стихи.

Потом мы остановились передохнуть в какой-то подворотне, и Анна Андреевна говорила мне о том, как счастлив будет тот человек, который меня не испугается.

Не знаю, как насчет этого непугливого человека, но я была счастлива в этот вечер» (*из рассказов Т.Луговской*).

[19] Широков Григорий Павлович (1901—1976) — первый муж Т.А.Луговской.
[20] Грибов Алексей Николаевич (1902—1977) — актер театра и кино.
[21] Жукова Лидия Львовна — японовед. Приехала в Ташкент с дочкой и племянником из блокадного Ленинграда.
[22] Рудник Лев Сергеевич (1906—1987) — режиссер. В годы войны руководитель БДТ им. Горького.
[23] Казико Ольга Георгиевна — актриса БДТ.
[24] Никритина Анна Борисовна (1900—1982) — актриса БДТ, жена поэта А.Мариенгофа.
[25] Акимов Николай Павлович (1901—1968) — режиссер, художник. С 1955 года главный режиссер Ленинградского театра Комедии.
[26] Тышлер Александр Григорьевич (1898—1980) — театральный художник, живописец и график.
[27] Бабанова Мария Ивановна (1900—1983) — театральная актриса.
[28] Файко Алексей Михайлович (1893—1978) — театральный драматург.
[29] Вероятно, жена Е.Шиловского.
[30] Шиловский Сергей Евгеньевич (1926—1976) — младший сын Е.С.Булгаковой.
[31] Шиловский Евгений Евгеньевич (1921—1957) — старший сын Е.С.Булгаковой.
[32] Голубкина Ирина Соломоновна (1902—1974) — историк.
[33] Голубкина Людмила Владимировна — дочь В.А.Луговского, племянница Т.А.Луговской.
[34] Шиловский Евгений Александрович — бывший муж Е.С.Булгаковой.
[35] Сергей — сын Е.С.Булгаковой. Тюпа — ее домашнее имя. Володя — Владимир Луговской.
[36] Михаил Афанасьевич Булгаков.
[37] Януша — кот Луговских. Письмо адресовано ему.

Не все письма Т.Луговской из Ташкента и Алма-Аты датированы. К сожалению, выяснить имена всех, о ком упоминается в письмах, не удалось.

В семейном архиве Ермолинского — Луговской хранится 18 писем Елены Сергеевны Булгаковой, 8 открыток, несколько телеграмм и записок.

Е.ЛЕВИН

День за днем

ДНЕВНИК

84-й год

Проследить в истории, в разных обществах, периоды обесценивания официального, нормативного, регламентированного, вообще кодифицированного ритуала и этикета. Поздняя республика и поздняя империя (Рим), впервые. И далее. Теряют цену в общественном мнении премии, звания, награды, знаки отличия, но погоня за ними не ослабевает. Они теряют нравственное, культурное содержание и приобретают содержание обратное, фиктивное и становятся знаками принадлежности к неистинному миру условного существования. Подлинные ценности заменяются знаками, имеющими значение лишь в ритуальном бытовании. Явная бездарь, получившая премию за явную чепуху, обозначена этим как принадлежность обратного мира, полностью оторванного от реальности и полностью ритуализированного. Отличия означают, в аксиологии реального мира, отсутствие всякой ценности, систему ценностей мнимых. Манипуляция знаками отличия превращается в игру, в маскировку мнимого под подлинное, мертвого — под живое. Игра всерьез, заменяющая жизнь, есть безумие. Ритуал вместо реальности — это смерть, это конец того, что выродилось в чистый и пустой регламент, это постскриптум.

Вместе с этим процессом растет число пузырей земли, мнимых величин, несуществующих деятелей. Их тем больше, чем острее нужда в подлинных. Каждая мертвая душа окружает себя такими же живыми трупами, оттесняя всю реальность на периферию. Бездарная вещь на фестивале получает приз и тем самым делает фиктивным и приз, и фестиваль, и престиж мероприятия, и сам принцип ритуального выделения. Но дальше идет реакция похвал, мистифицирующая всю систему оценок и упрочивающая вес и ценность неофициального мнения. Оно приобретает все большее значение там, где табель о рангах уже установилась — по отношению к мертвым и тем живым, которые не ползут в асессоры, не променяют чудо на число. Официальное мнение вступает в сложные отношения с неофициальным: на авансцене не замечают, а за кулисами отчасти с ним считаются, делают уступки, иначе придется открыто и абсолютно порвать с культурой, просвещением, наукой, с прошлым, с традициями. Чтобы мог существовать фиктивный мир, он должен иметь фоном и лицемерной санкцией мир подлинный. Даже Вителлий повторял традиционную формулу. Нельзя отменить чин «великий писатель», потому что так называют нечиновного и неугодного, ведь это звание надо пришпилить придворному привидению.

Разговоры о том, что нужна критика, хотя все знают, что ее быть не может. Исчезла профессия и огромная область духовной культуры. Это одно из следствий беды, которое само становится причиной многих бед.

Все больше влезаю в теорию жанра и все больше увлекаюсь. Проблемы установки, формообразующего фактора, конструктивного принципа, хронотопа надо

Мы продолжаем публикацию «Дневников» известного киноведа и сотрудника нашей редакции Ефима Левина (1935—1991).

рассматривать в единстве жанровой системы. Это новый подход, а у нас пока болтовня, теории нет. Жанр как единство установок и как мера условности отображения конкретно-исторического содержания времени.

Надо перестраиваться — писать урывками, хоть по странице в день. Это мучительно, а другого пути нет. Журнал — это вампир.

Пишу клочками. Это не метод, приходится долго восстанавливать нить, бешенство душит, но хоть ползком, а вперед. Нельзя сдаваться.

Великолепная «Поэзия и судьба» Непомнящего. Правда, он многое взял у Ивана Аксакова (речи о Пушкине и др.). И, конечно, все идеи общекультурного свойства, такие важные и обесцененные сегодня, сложились в 60-е годы, в их первую половину и в середине. Он типичный шестидесятник. Но где отзвук? Только в узкой среде гуманистов. Эти идеи сегодня воспринимаются как общее место, как нечто такое, что само собой разумеется и за что не надо было бороться и страдать, а уж тем более чего копья ломать за это сегодня! Приобщение масс к культуре затрудняется потребительством «массового сознания», она по-прежнему остается уделом немногих, тяга к ней хищнически эксплуатируется пугачевыми аллами и евтушенками.

Кстати, новый пассаж Евтушенко — на радостях от премии за торопливый графоманский опус. Все у него жалкое, даже мания величия. Он спятил от самого себя и всерьез делится своими плоскими и мелкими замыслами, считая их глубокими и не понимая, как смешон. И, конечно, поучает журналы, и норовит всенепременно лизнуть копчик главначпупса: и в этом безумии есть система. Убожество с шансами дожить до бюста на станции Зима.

10.XII. Умер Виктор Борисович[1]. Последний раз видел его в начале лета, еще до больницы. Впечатление было печальное, однако он жил, и казалось, что никогда не умрет, это просто не нужно, незачем, неестественно ему умирать. Целая эпоха ушла с ним. Больно и как-то сиротливо. Надо о нем писать, но по-новому — в целом брать как явление культурно-историческое, в связях с традициями и с временем.

85-й год

Скоро пятьдесят. Невозможно поверить. Жизнь проходит, как день. Ничего не сделано. Лишь родные люди и Сергей[2] в памяти, а из своего — только замыслы. То, что сделано, ничтожно. Надо жить иначе.

Прочел наконец книгу Яновской о Булгакове. Полезная книга, много новых фактов, но, в общем, без глубины; может, пока что она и невозможна вслух. Надо писать свою книгу о нем. Что бы ни делал, он — в памяти. Так многие годы было с Эйзеном, с Манном, но они отошли на второй план, а Булгаков все время звучит. Даже Достоевский, о котором упорно думаю, идет пунктиром, а Булгаков — сплошняком. Он вошел во все то, что меня связывает со всеми, в особенности с Сергеем и с Ларой[3], с мамой и сестрой.

Юрсенар — потрясающе. Со времен «Мастера» такого не испытывал. Особенно «Дневник Адриана». Надо погодя перечитать. Обидно, что раньше не перевели, что не мог прочитать в подлиннике. Жизнь такая собачья, что французским занимаюсь урывками.

Преобразования, судя по всему, задуманы всерьез и широко, но — глубоко ли? Система, аппарат будут сопротивляться всячески, а новые люди попадают в замшелые ячейки пока что, надо сразу менять и людей, и структуры. Уже всем ясно, что экономикой нельзя командовать, что товарному производству нельзя приказывать, но все еще уверены, что культуре — можно, искусству — так просто надо. Нет никакого представления о том, что культура — тоже производи-

[1] В.Шкловский.
[2] Сын Е.Левина.
[3] Жена Е.Левина Лариса Прус.

тельная сила, что интеллигенции для плодотворной работы нужны не только соответствующие условия труда, но и духовная обстановка, культурная ситуация, утверждающая свободу творчества, духа, совести. Что бы ни делало государство для интеллигенции непосредственно в сфере ее деятельности, пока официально поддерживается и поощряется жалкая литература, пока прозябает кино, пока ерундой занимается вырождающийся театр, пока нет доступа к зарубежной культуре в целом, пока нельзя свободно ездить за границу, в том числе и для учебы, как при царе ездили, например, художники, — нет подлинной культуры. Без нее интеллигент осознает свою неполноценность, частичность, служебность и вдобавок не получает необходимейшей духовной пищи, не может нормально развиваться и, следовательно, работать в полную силу. Да и желания такого нет, слишком велико атмосферное давление, тут бы выжить. Эта обстановка косвенно и неосознанно влияет и на средние слои, и на рабочих — на всех, в разной мере.

Реформы не достигнут цели, если не изменят и сферу духовного производства, если будут обходить ее стороной, как сейчас. Дело не в том, чтобы не печатать идиотский опус спятившего Евтушенко, а чтобы иметь возможность свободно высказаться — и о нем, и обо всем решительно. Не должно быть официального искусства, не должно быть неприкасаемых официозов, но в нашей системе это невозможно, а ее никто не тронет, сама же она к изменению не способна, слишком поздно, генетическая программа эволюции в нее не была заложена изначально. Читаю вновь «Подростка» — как современно: куда идет Россия, что с ней будет, какую роль мы должны сыграть?

Не случайно и Евтушенко, и Вознесенский могут теперь заниматься саморекламой в разных формах. Это закономерный итог компромиссов и капитуляции — отрыв от жизни и самоизоляция в одиночке своего мелкого «я».

О чем бы ни писали — скажем, обсуждают вдруг дилетантские стоны И.Карповой, в один ряд ставят (даже Гусев) писателя Крупина, графомана Проханова, профессиональных графоманов Маканина, Киреева. И так всюду и везде. Нет подлинности, правды, критерия, правило одно: уживаться применительно к обстоятельствам. Изменятся они — никто и не вспомнит макулатуру, но они должны измениться радикально, чтобы вещи назывались своими именами. Такое изменение в одной сфере, изолированной, невозможно, каждый элемент системы подчиняется ей — или отторгается.

Вера в «странников» не удивительна: это прежде всего вера, потребность в которой всегда есть и становится необходимостью в смутные времена нравственного и идеологического замешательства. Желание уйти от мертвечины, казенщины, лицемерия, лжи, приспосабливания, от тисков немыслимого быта, от бессмысленности прозябания всегда на одном месте. Поддаются прежде всего люди с культовым сознанием, всегда составляющие паству, стадо, невротики, идолотворцы. Страшный симптом. Кстати, в «Карамазовых» обо всем уже написано, в рассказе о Зосиме: «...для смиренной души русского простолюдина, измученной трудом и горем, а главное, всегдашнею несправедливостью и всегдашним грехом, как своим, так и мировым, нет сильнее потребности и утешения, как обрести святыню или святого, пасть перед ним и поклониться ему...» А кто мы все, как не эти простолюдины?

В статье «О «карамазовщине» Горький писал: «...наш нищий народ выпивает водки почти на миллиард ежегодно и — пьет все больше.

Не здесь ли один из источников все растущего хулиганства, которое — в существе своем — та же карамазовщина?

Пора подумать, как отразится это озеро яда на здоровье будущих поколений, не усилит ли дикое пьянство темную жестокость нашей жизни, садизм деяний и слов, нашу дробность, наше печальное невнимание к жизни мира, к судьбе своей страны и друг ко другу?»

Из журнала надо не то что уходить, а бежать. Видимо, этот человекообразный

пигмей[4] сел надолго. Если во ВГИКе будет Разлогов, появится шанс. Баскаков меня не хочет. Надо пока добиться во ВГИКе полставки.

15.8. Был у кардиолога. Диагноз — ИБС, стенокардия. Только *этого мне не хватало,* и именно сейчас. Совсем было пал духом: как быть со всеми нашими планами, с моими работами? Но взял себя в руки. Бывает и хуже. Надо упорядочить работу, занятия, отбросить все лишнее, сосредоточиться и бить в одну точку. Жил я нерасчетливо, тратил себя без меры, а уже пятьдесят, давно надо было сбросить обороты, а как это сделать, когда в тисках необходимости. Однако не паниковать, а приспособиться к новым условиям. Все, что сверх, долой, и ничего не брать, не хвататься и не увлекаться. Всего, что задумано и хочу, все равно никогда не напишу.

Перечитываю Достоевского — для переработки статьи, но мыслей множество и других. Надо записать. Вот бы бросить кино и уйти в литературу. Столько тем, проблем! А кино умирает, почти умерло. Иссяк — на время — родник экранного ясновидения, новое кинопоколение не появилось еще.

Никак не могу отделаться от липкого воспоминания об «Амадеусе» во МХАТе. Гнусная пьеса, омерзительный спектакль (только художник молодец). Бульварщина и тупость. Делать из Моцарта придурка на уровне ресторанных анекдотов — это оскорбление традиции Пушкина.

Жуткие факты в «Правде» о Туркмении, где давно пора всю головку под суд, о других гнилых местах. Реформа требует смелости. Надо не бояться за свою жизнь и привести в движение такие силы, чтобы перемены стали необратимыми: другие продолжат, если тебя убьют. Но реформаторы обычно боятся заходить далеко, чтобы не касаться основ, и возвращаются к исходной точке. Надо убрать верхний слой аппарата, раскидать средний слой и обновить нижний, нужно изменить структуру и функции руководства экономикой. Нужно не давить то, что рождается, а ставить на службу экономике.

История движется так, что нужно убирать живые трупы на ходу, и без крови не обходится. Куда девать паразитов? На другие руководящие должности? Судить и ссылать весь этот балласт?

Вышел сборник Шкловского[5]. Много ценного не влезло. Надо бы листов сорок. Было б время, написал бы о нем большую книгу — для будущего, честную, о его жизни, писаниях, взлетах и падениях, биография его типична.

Вышел сборник Окуджавы. Нахлынули воспоминания молодости, 60-е, институт, друзья... все позади, все изменилось, даже не верится, что все это было, что это были мы. И все же если в нас что-то настоящее есть, то этим мы обязаны 60-м, первой половине, идеализму и романтизму той поры. Хоть эти годы мы прожили достойно. Потом — приспособленчество. И от этого не уйти, не исправить в себе кривое, не распрямиться. Даже попади в самые благоприятные условия, мы уже не реализуем себя, не станем, какими могли бы быть.

Ни в кино, ни в журнале ничего не меняется. Ложь в фильмах, ложь о фильмах, преступники у руля, мафии правят бал. Нет сил выносить это. А бунт одиночки бессмыслен. Ждать, ждать. Но надо что-то делать! Есть замыслы статей для газет о реформах в кинопроизводстве.

Черепанов оказался заурядным подонком. В журнале смрадно. Приходится сдерживаться, чтобы не плюнуть или не дать по морде за подлости. Как тут работать от всей души?

Вышла книжка, многое хотел бы написать заново. Мало работаю, мало.

Никаких перемен в нашей области. Устали ждать и надеяться. А борьба невозможна — молотить воздух кулаками на смех курам. Западня. Но опускаться нельзя. Надо держаться, работать в своем мире.

---

[4] В то время главный редактор журнала «Искусство кино» Ю.Черепанов.

[5] Виктор Шкловский. За 60 лет. М., 1985. Составитель Е.Левин.

Маме снова хуже. Перенесет ли осень и зиму? Сестра совсем извелась. Безнадежное положение. В который раз спасает маму ценой своего здоровья. А что, дать ей умереть? Не лечить?

17 ноября похоронили маму. Боюсь за сестру. Думал, не перенесу все это. Мама была для меня всё. Теперь опора — ее образ.

Двадцать седьмого должен прилететь Сергей. У него дела идут хорошо — хвала небу. Очень за него тревожусь. Найдет ли он себя в нашей смуте, выстоит ли, сохранит ли душу живу, найдет ли защиту и опору в себе? Тяжкая доля у этого поколения.

Сергей произвел хорошее впечатление. Повзрослел, став внутренне спокойнее и увереннее в себе. Интересно мыслит. На жизнь смотрит веселей. Но проклятые вопросы остаются. Страшно за него.

Часто снится мама. Снится легко. Значит, ей хорошо.

86-й год

Январь. Странное время: вроде можно ждать перемен, надеяться на лучшее, но апатия — нет энтузиазма и желания участвовать, ведь столько раз были обмануты. Может, у новых поколений достанет сил и энергии верить. А у нас — покоя сердце просит.

Типичный пример вервольфа: Е.Д.[6] Пишет о картине Германа и клеймит тех, кто ее пятнадцать лет не выпускал. Но сам он — и это широко известно — был все эти годы членом коллегии Госкино и несет свою часть ответственности за запрет. Где он был тогда, почему не боролся за фильм? Теперь хоть бы признал свою вину. Такой умный человек, а ведет себя как олух. Как это понять?

3.4. Прошел слух, что умер Тарковский. Страшно жить, мерзко выйти на улицу. Слух оказался ложным. Тарковский окончил фильм, везет его в Канн. Но — рак легких. Что же это такое?

Беспокойство за Сергея. Скучаю. Общая неразбериха — вязкая тина для этого поколения. Во что верить, на что надеяться? Они генетически восприняли наши разочарования, нашу социальную усталость.

В каждой газете — анафема медлительности и призывы покончить с ней. А она и в ус не дует, наша система: знает, что бесконечно саботажна и засосет любые реформы, если они не разрушают ее силу в основе. Основы же трогать нельзя! Реформаторы бегут от цели, как только к ней приближаются. Стоит переменам пойти так далеко, как они задуманы, как оживают те, для кого страшны перемены, и начинаются ограничения, лишающие реформу смысла. В ней, как и в революции, надо идти до конца, вызывая к жизни те силы, которые могут спасти страну, не боясь политических потерь, ударов по престижу и пр.

Чернобыль — вот модель всей предшествующей истории нашей, достигшей кризиса в брежневское безумное, параноическое пятнадцатилетие. Постоянная тревога за киевских друзей. Сквернота подступает к горлу, темно, душно. Обнажились гнилость и бессилие режима, который слишком поздно принялись модернизировать на ходу. А на сострадании, добросердечии, на готовности помочь в беде всегда можно выехать, скрыв виновников. Ведь гласного суда не дождемся, концы в воду. Возможно, попадет стрелочникам. Но кто предложил этот проект, кто выбирал место, кто все утвердил, кто строил не по технологии, кто не следил за аварийностью? Эти люди вряд ли будут названы, если академики Александров и Петросянц разгуливают на свободе и дают интервью. Но и это ничему не научит. Перевелся даже тот мужик, который ждал грома, чтобы перекреститься: не крестятся при громе, при молнии, при радиации.

---

[6] Е.Сурков, бывший главный редактор журнала «Искусство кино».

Надо кончать с периодом военного коммунизма по существу — в базисе и в надстройке, в идеологии, политике, психологии, мы все еще бьемся о края этого периода, мы все еще хуторяне и каждое хозяйство ведем, как хутор, а страну — как миллион хуторов.

Надо срочно писать передовую и редакционную статьи для журнала и потом — о профессионализме, материала накопилось много. Черепанова уберут, но кто бы ни пришел, нам надо работать по-другому, а это зависит не только от нас, а и от замов, они же ничего сами нового не могут и другим сделать не дают. Все пусть будет как было, только лозунги свежие. Мириться с этим не буду, пусть мои предложения отвергают — начну шуметь и стараться продвинуть их в любой форме. А уйти на мизерную пенсию не хотят, и я бы не захотел, цеплялся за 340 р. до последнего. Как жить на 160 или 120?

Столько надо успеть!

«Вопли»[7] очень хорошо работают. Две прекрасные статьи Кардина, особенно в № 8, статья Суровцева, отличные материалы по теории и истории — им и перестраиваться не надо, усилили все свои линии. Долгожданное слово о Рязанове. Мы его не осмеливались сказать. Ведомственность душит, пока мы этого хотим, пока удобно жить, сваливая на нее.

В один день смотрел «Время сыновей» и «Скорбное бесчувствие». Внешне — две крайности, а по сути — две стороны одной медали. У Матвеева — бесхитростная бездарная мазня, без претензий, у Сокурова (не оказался бы он из великомучеников голым королем) — наглая бескультурность, претенциозность, эгоцентризм и осатаневшее эпигонство. Мастеровито, темпераментно, изобразительно, но — на уровне стилистических упражнений. Спекуляция.

«Покаяние» Абуладзе — очень сильное впечатление, хотя есть перебор по приемам, нажимание на педали. Надо еще раз посмотреть.

12.10. Наконец-то домучил брошюру для «Знания». Подозреваю, что для них окажется слишком научно, придется переделывать, если вообще не похерят. Теперь надо устроить все дела так, чтобы ежедневно писать хоть по две строчки для киевской книжки. Иначе никогда ее не напишу. Тяжело дышать в нашей смрадной журнальной буче. Несчастное кино. В театре хоть что-то происходит.

События важные развиваются стремительно. Пресса. Журналы. Страна приходит в движение, но клетка еще крепка. Аппарат чувствует себя уверенно, потому что реформаторы пытаются вести дело с его помощью, а это невозможно: перестройка должна разрушить этот механизм подавления и паразитирования и заменить его выборным и подотчетным народовластием. Если не будет демократизма выборов, не будет не только веры, но и дела, все забуксует и покатится назад, к Лаврентию.

Сергей радует, но тяжко ему, как и многим молодым: не на что опереться, не во что верить, жизнь без смысла и цели. Боюсь за него постоянно.

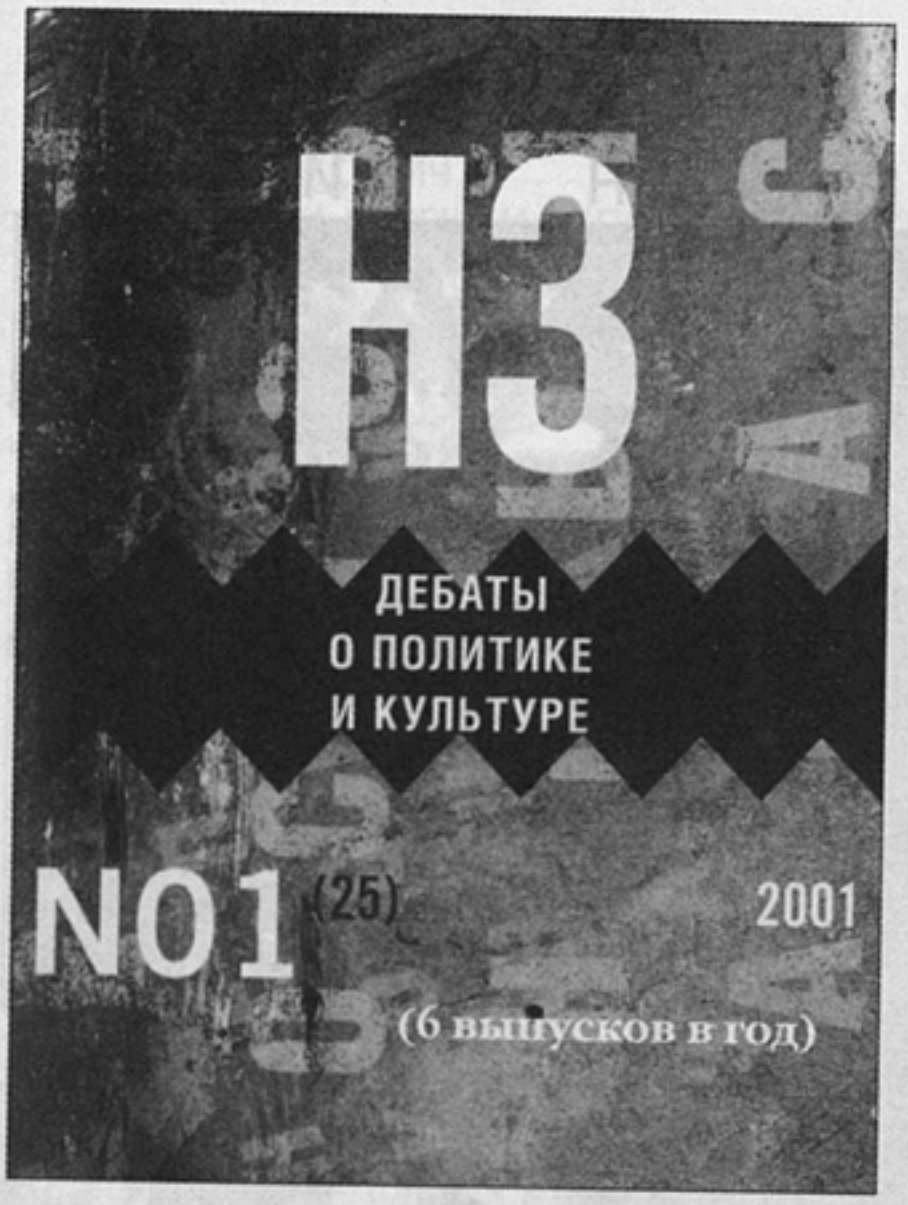
Пишу мало. В журнале скверно. На душе смутно. Надо бы радоваться — дожили, сбывается то, о чем не смели мечтать, а радости полной нет. Поздновато для моего поколения. Сколько надежд разбито, сколько судеб покалечено, сколько сил пропало зря, сколько не сделано. И никто за это не ответит. Конечно, и сами виноваты: надо было работать вопреки всему, как Высоцкий, Аверинцев, Лакшин. Я никого не виню, только себя. Может, придет второе дыхание и хоть что-то успею сделать из задуманного. Мало сил и времени осталось.

Новый год. Надежда и тоска смешались и не расстаются.

Публикация и примечания Л. Прус

[7] Журнал «Вопросы литературы».

ИСПЫТЫВАЕТЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ГОЛОД? ПОРА ОТКРЫВАТЬ «НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС»



«НЗ» — новый общественно-политический журнал, в центре внимания которого находится либеральная мысль в современной России. Основная задача журнала — анализ современной политической, социальной и культурной жизни, пропаганда либеральных ценностей и выработка языка для их трансляции в российское общество.

Среди важнейших тем журнала: становление новой российской идеологии, общественные фобии и фантазмы, проблемы национальной идентичности, жизнь современных социальных институций...

Авторы журнала — ведущие социологи, историки, политологи, историки идей.

Подписка на журнал во всех отделениях связи круглый год

Агентство «Роспечать», подписной индекс 45683
Агентство «Сегодня-Пресс» (в объединенном каталоге «Почта России») подписной индекс 42756

Всегда в продаже в сети киосков «Тверская, 13» и следующих магазинах:

«Ад Маргинем» — 1-й Новокузнецкий пер., 5/7; тел.: 951 93 60
«Гнозис» — Зубовский бульвар, 17, стр. 3, к. 6
«Графоман» — ул. Бахрушина, 28; тел.: 959 20 94
«Летний сад» — ул. Б. Никитская, 46, тел.: 290 06 88
«Московский Дом книги» — ул. Новый Арбат, 8; тел.: 203 82 42
«У кентавра» — Миусская пл., 6; тел.: 250 65 46

Редакция «НЗ»

Для писем: Москва, 129626, а/я 55

Отдел рекламы и маркетинга:
Инна Липатова
Тел.: (095) 976 47 88
Email: lipatovainna@yahoo.com

Отдел распространения:
Илларион Кузьменок
Тел.: (095) 976 48 62
Факс: (095) 977 08 28

Содержание «НЗ» № 1, 2001

ЛИБЕРАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ

СОЦИОЛОГИЧЕСКАЯ ЛИРИКА
Страницы *Алексея Левинсона*

Тема 1:
XX ВЕК

КУЛЬТУРА ПОЛИТИКИ

Тема 2:
ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКА

МИФЫ И СИМВОЛЫ
Страницы *Андрея Зорина*

Тема 3:
НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ — ЕВРОПА И АЗИЯ

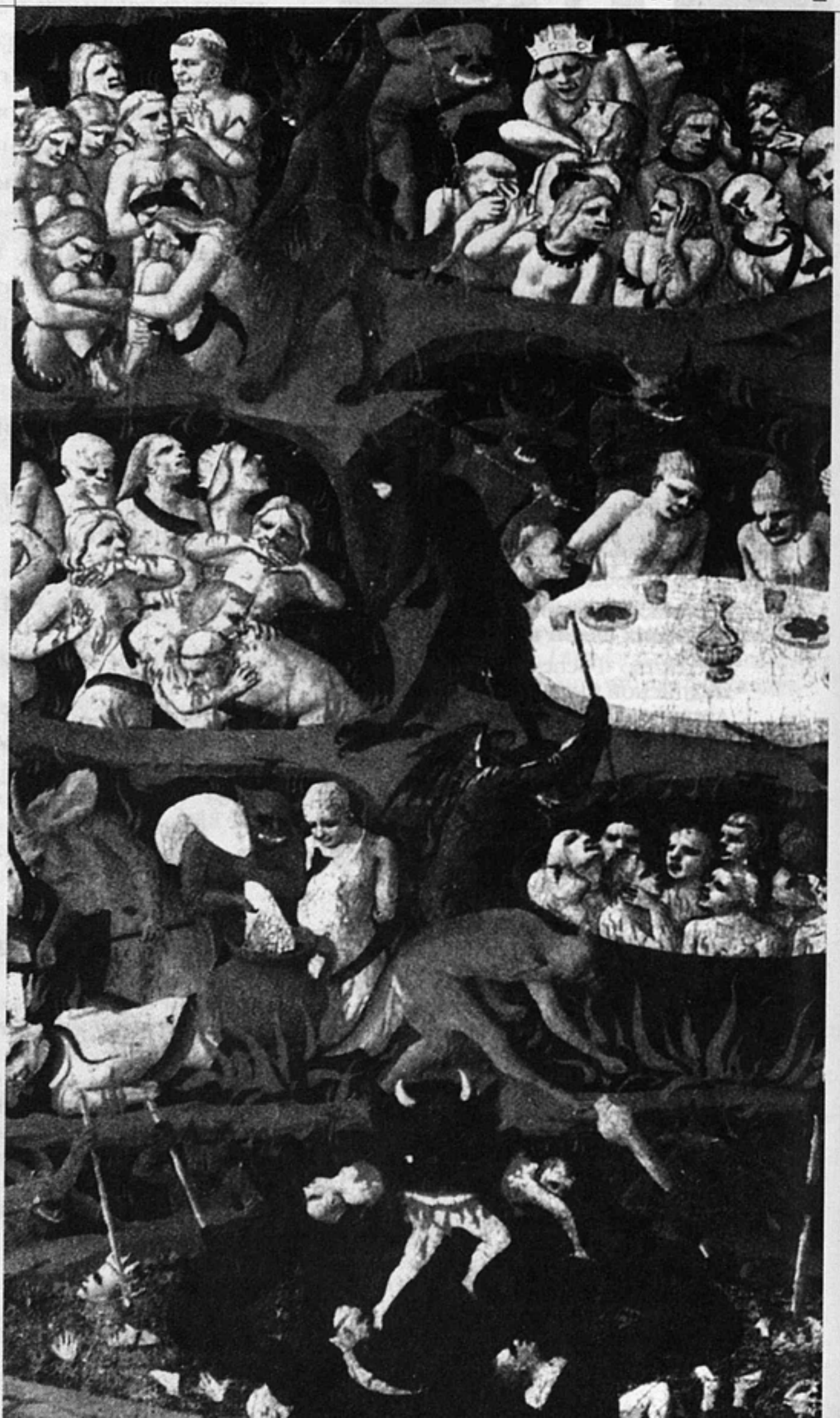
ПОЛИТИКА КУЛЬТУРЫ

ОЧЕРКИ НРАВОВ

НОВЫЕ КНИГИ

SUMMARY

Ч Т Е Н И Е



«Грешники в аду». Фрагмент фрески Анджелико «Страшный суд»

КШИШТОФ ПЕСЕВИЧ
ПРИ УЧАСТИИ АГНЕШКИ ЛИПЕЦ-ВРУБЛЕВСКОЙ

Ад

Середина 70-х, жаркое лето, вторая половина дня. В глухой стене открывается металлическая дверь. Выходит отец. Ему около сорока, он в шерстяном костюме, через руку перекинуто зимнее пальто. Оглядывается — никто его не ждет. Вздыхает. Снимает пиджак и закатывает рукава рубашки — жарко. Ослабляет узел галстука, потом снимает его совсем. По-прежнему никого. Подождав какое-то время, он решает уйти, но, сделав несколько шагов, возвращается и садится на тротуар. Рубашка липнет к телу. Он замечает небольшую закусочную на углу. Входит, заказывает пиво. Удивляется, увидев цену. Вытряхивает из карманов мелочь — хватило. Жадно пьет. Улыбается маленькому мальчику, которому надоела болтовня матери с подругой. Малыш рассматривает его и тоже улыбается. Как только мать ребенка бросает взгляд в сторону мужчины, он отворачивается. Подходит к стоящему у окна бильярду. Ставит стакан на подоконник, берет кий и проводит пальцем по его кончику. Нагибается над столом, целясь кием в сложенные на нем шары. Отталкиваясь друг от друга, они с грохотом катятся в разные стороны. Отец напряженно вглядывается в их постепенно замирающее движение — ни один в лузу не попал. Залпом допивает пиво и выходит из закусочной. Оглядывается по сторонам. Уже сумерки, темнеет. Садится в битком набитый автобус. Протискивается к окну и, высунув руку, направляет поток воздуха на лицо. Ветер треплет его влажные от пота волосы.

Отец останавливается у небогатого дома в невзрачном районе. Сильно запрокидывает голову. Ему знакомы и район, и дом, и этаж. Окна, на которые он смотрит, открыты настежь, в них горит свет. Отец входит в подъезд, поднимается по лестнице. Прислушивается у двери. Протирает рукавом запылившуюся табличку «Антуан и Мари Коти». Вынимает ключ и вставляет в замок. Ключ не подходит. Он пробует еще раз — безуспешно. Прикладывает ухо к двери. Услышав обычные домашние звуки, детский смех, отец едва заметно улыбается, но тут же делается серьезным, словно сам себя поймал на чем-то неуместном. Нажимает кнопку звонка, внутри все стихает. Он ждет, снова звонит, потом громко стучит. Стоит неподвижно. Молчание. Стучит еще раз, теперь уже тише. Несколько секунд спустя в коридоре слышится топот босых ног. Отец замирает.

— Мама! Кто-то стучит! — раздается голосок девочки.

Энергичный стук высоких каблуков, сильный шлепок или пощечина и неприятный женский голос:

— Будешь ты спать, черт возьми?!

Еще один шлепок — и девочка уходит в глубь коридора. Издалека она еще раз в ярости кричит:

Krzysztof Piesiewicz, Agnieszka Lipiec-Wroblewska. «Pieklo». Warszawa, Skorpion, 1999.

— Стучит же кто-то! — и изо всех сил хлопает дверью.

Чуть погодя становится слышно, как подходит женщина, возится с замком, отодвигает засов, снимает цепочку. Отец нажимает ручку — дверь начинает медленно открываться. Он толкает ее. В коридоре стоит женщина. В ее взгляде отчуждение и неприязнь. Отец делает к ней шаг, чтобы обнять, но женщина решительно отстраняется.

— Чего тебе? — спрашивает она.

Отец беспомощно пожимает плечами.

— Ты здесь не останешься, — говорит женщина. — Ты мне не нужен.

Отец опускает голову.

— А с девочками можно повидаться? — спрашивает он мгновение спустя.

— Они спят, — отвечает женщина.

— Но ведь Грета только что... — начинает отец.

Однако женщина прерывает его:

— Грета не спит, но ты на нее смотреть не будешь. И вообще я даже не уверена, что она твоя дочь.

Отец поднимает глаза.

— Я тебе изменяла, — спокойно произносит женщина. — Довольно часто.

— Врешь, — тихо говорит отец.

— Чего мне врать? — отвечает она. — Я тебе изменяла и с твоим братом, и с твоим адвокатом — да с кем угодно...

— Я скучал по вам. По тебе тоже, — говорит отец, все еще не повышая голос. — Пусти меня.

— Ой, Боже мой... — вздыхает женщина. — Ну хоть бы раз ты повел себя, как мужчина.

Отец одной рукой резко хватает ее за запястье, другой за ворот блузки и тянет вверх.

— Хочешь так? — спрашивает он.

На виске у него вдруг вздувается голубая жилка.

Женщина презрительно улыбается. Отец несколько раз с силой ударяет ее о стену коридора.

— Так? — спрашивает он снова.

Его голос дрожит.

— Сильнее, — говорит женщина. — Убей меня.

— Я хочу их увидеть, понимаешь? — Уже совершенно не владея собой, отец подносит к лицу жены кулак. — Ты понимаешь или нет? — цедит он сквозь зубы.

Тащит женщину по длинному коридору, у двери детской разжимает пальцы. Ставит жену на пол и, запыхавшись, пытается пригладить волосы.

Берется за ручку двери, но тут женщина кричит:

— Входи! Ну, давай!

Отец, все еще тяжело дыша, растрепанный, оборачивается к ней.

Четырнадцатилетняя Софи сидит за столом. Маленькая лампочка освещает разложенные книжки и стоящую рядом кроватку с четырехлетней Анной — она уже спит. Перестав писать, Софи прислушивается. Десятилетняя Грета, приподнявшись в кровати, пытается понять, что происходит в коридоре. Хорошо слышно, что родители ссорятся, отец тяжело сопит, у матери неприятный, злой голос. Софи краем глаза отмечает, что Анна проснулась, открыла глаза и теперь собирается плакать.

— Софи несколько раз видела, как я тут трахаюсь с разными... Она к нам в комнату заходила... — говорит женщина.

Отец сжимает кулаки.

— Перестань, — просит он. — Они же слышат, тише...

Но женщина не желает говорить тише, наоборот. Она все повышает голос, почти кричит:

— Она голыми нас видела, а как-то я ей показала, как с ним управляться, чтобы знала, что тебе тут делать нечего...

— Ты с ума сошла, ты просто спятила! — орет отец.

— А Грете я даже дала у одного потрогать. Тот аж засопел...

Отец изо всех сил зажимает ей рот, придавливая к стене, и с ужасом произносит:

— Врешь, этого не может быть, ты врешь.

Женщина сквозь его ладонь продолжает:

— А потом велела ей держать, пока... пока...

Отец бьет ее головой о стену, но женщина все бормочет:

— Не приходи сюда, не возвращайся... ты мне отвратителен, козел, отвратителен, понимаешь?..

Отец бьет сильнее и чувствует, как женщина обмякает у него в руках, сползая по стене. Он разжимает пальцы и опускает голову, словно не понимая, что происходит. Потом вдруг бросается в открытую рядом с детской дверь, подбегает к окну и, разбив стекло, прыгает вниз.

Софи вбегает в комнату и распахивает окно. Рядом с ней появляется Грета. Девочки смотрят на тротуар. Там внизу — безжизненное тело, вокруг головы расплывается лужа крови. Маленькая Анна заходится в плаче.

— Папа! — громко кричит она. — Папа!

Девочка бежит в коридор, потом на лестницу, продолжая отчаянно звать отца.

Грета отскакивает от окна и бросается за сестрой, споткнувшись о лежащую на полу мать. Выбежав из квартиры, видит, как на ступеньках Анна теряет равновесие и с криком падает.

Вторая половина 90-х. Пасмурное летнее утро. Сначала издалека, потом все ближе слышен грохот мчащегося поезда. Вскоре он вылетает из туннеля.

Тридцатидвухлетняя женщина в поезде. На ней темный, похожий на мужской, костюм. Это Грета, с которой мы познакомились во время трагедии в ее семье — тогда ей было десять лет. В больших роговых очках, с гладко зачесанными волосами она выглядит старше своего возраста. Сосредоточенно стучит по клавишам лежащего перед ней на столике портативного компьютера. В окно ударяют первые капли дождя. Грета поднимает глаза и смотрит на бегущие по стеклу ручейки.

Потемневший от сильного дождя асфальт. Тридцатишестилетняя худая женщина медленно ведет машину по центру большого города — явно в поисках какого-то дома. Это Софи, старшая из сестер. Она останавливает машину недалеко от входа в небольшую четырехэтажную гостиницу средней руки. По цветному рекламному буклету еще раз проверяет адрес — все правильно. Прежде чем выйти из машины, задумывается и уже по дороге снимает одну клипсу. Подходит к столику портье и, увидев, что никого нет, внимательно оглядывает холл. Выходит симпатичный дежурный. Софи смущенно улыбается.

— Вчера во второй половине дня... и вечером тоже... я была здесь... мы с мужем были...

Портье в ответ молчит, и Софи продолжает:

— Номер был заказан на фамилию Фальку...

Портье проверяет по компьютеру и, видимо, находит это имя — теперь он улыбается.

— Слушаю вас.

Софи снимает клипсу.

— Я, должно быть, потеряла... Мы уезжали в спешке, я не заметила...

Портье внимательно рассматривает украшение.

— Они мне очень дороги... — объясняет Софи.

— Какой номер? — спрашивает портье.

Софи не помнит.

— Мы, кажется, поднимались на лифте... — начинает она, следя за выражением лица портье. Заметив на нем тень беспокойства, продолжает: — Но невысоко, четвертый... или третий этаж... — и, поняв, что угадала, заканчивает: — Третий этаж, по-моему, налево от лифта.

— Номер триста четырнадцать, — говорит портье и огорченно разводит руками. — Мы не нашли вашей клипсы, мне очень жаль.

Софи расстроено кивает. Дежурный, однако, открывает ящик стола и жестом фокусника вынимает из него и тут же прячет в ладони какую-то небольшую вещь.

— Узнаете? — спрашивает он, медленно разжимая пальцы — так, чтобы видна была только часть предмета.

— Зажигалка мужа, — говорит Софи. — Там выгравирована дата нашей свадьбы — 22 июня 1988 года.

Портье сверяет надпись — все верно. Он протягивает зажигалку Софи и сует ей в руки еще и цветной буклет.

За громоздящимися на просторном столе стопками книг виден Себастьян — он набирает номер на радиотелефоне.

Софи подъезжает к знакомому нам дому — здесь много лет назад покончил с собой отец. Ставит машину у тротуара и идет к подъезду. Из приоткрытых окон на четвертом этаже слышен настойчивый телефонный звонок. Софи поднимает голову и смотрит на окна своей квартиры. Потом очень медленно, опустив голову, входит в подъезд и поднимается по лестнице.

Себастьян, которого мы только что видели, кладет трубку.

Небольшой парк позади дома инвалидов. Грета идет по аллее, толкая перед собой инвалидную коляску, в которой сидит немощная женщина лет шестидесяти. Болезнь исказила ее лицо, но мы можем узнать мать Софи, Греты и Анны. Женщины приближаются к сидящему на скамейке седому старичку. Приставив к глазу детский бумажный калейдоскоп, он тихо вращает его. На лацкане его летнего поношенного пиджака блестит орден. Когда они оказываются рядом с ним, старик опускает трубочку и спокойными голубыми, почти прозрачными глазами глядит на Грету.

— Здравствуйте, госпожа Грета. Все в порядке? — Он приветливо кивает ей.

— В порядке, господин Людвиг.

— Это хорошо, когда в порядке.

Грета улыбается ему, поправляя сползающий с ног матери плед.

— Всего вам доброго, — говорит старик ей вслед и снова подносит к глазам калейдоскоп.

Грета ставит коляску в нескольких метрах от него, у садового столика и садится напротив матери на стул, положив перед ней плитку молочного шоколада. Мать жадно смотрит, но не берет. Из бокового кармашка коляски она вынимает тонкую тетрадь, а из нее — сложенный пополам лотерейный билет. Не обращая внимания на дочь, принимается сосредоточенно зачеркивать числа в табличке: три, тринадцать...

Сумерки. Мы видим фасад все того же знакомого нам дома. Окна на четвертом этаже открыты, горит свет. Софи сидит в комнате, из окна которой выбросился отец. За эти годы здесь мало что изменилось. Софи машинально щелкает зажигалкой, не обращая внимания на настойчиво звонящий телефон. Она не может сдержать слезы, и они катятся по щекам одна за другой. Софи наконец откладывает зажигалку и берет лежащую перед ней трубку.

— Я слушаю, — произносит она бесцветным голосом.

— Добрый вечер, — в трубке слышен симпатичный мужской голос. — Можно Грету?

— Кого? — удивляется Софи.

— Грету... Грету Коти.

— Моя сестра уже давно здесь не живет, — отвечает Софи.

— А вы не знаете, как ее найти? — спрашивает Себастьян. (Мы видим его в небольшом темном помещении — он склонился над заваленным книгами столом.)

— Понятия не имею, — отвечает Софи. — Я даже не знаю, в Париже ли Грета, она все время ездит к матери.

— Ясно. А вы не знаете, кто мог бы мне помочь?

— Не знаю... — с легким раздражением говорит Софи. — Может, у Анны есть адрес...

Двадцатишестилетняя коротко стриженная девушка, запыхавшись, влетает в квартиру. Спотыкаясь о разложенные на полу альбомы и книги, она бежит к звонящему телефону. Это Анна, самая младшая из сестер.

— Фридерик? — Анна поднимает трубку, сбрасывая с плеча тяжелую сумку.

— Нет, не Фридерик. Меня зовут Себастьян. Себастьян... — мужчина делает паузу. — Впрочем, моя фамилия ничего вам не скажет. Я ищу вашу сестру, Грету. Не могу найти ее адрес. Может, вы можете мне помочь...

— Минутку... — Анна достает записную книжку, быстро перелистывает ее и говорит: — Нет, адреса у меня нет, но, кажется, это была улица Решапту, четырнадцать или шестнадцать... Не помню точно. Я была там всего один раз...

— Спасибо, — благодарит Себастьян, записывая продиктованный Анной адрес. — Вы мне очень помогли.

— Пустяки, — отвечает Анна и вешает трубку.

Она смотрит на часы. С едва заметной улыбкой снова поднимает трубку и набирает номер. Раздается мужской голос. Анна ждет несколько секунд и тихонько произносит:

— Фридерик?.. Ты можешь говорить? Это я...

Мужчина на том конце провода кладет трубку. Анна делает то же самое и ждет. Наклоняется над разложенным перед ней на столе альбомом. На цветной фотографии, которую она рассматривает, изображена реконструкция греческого Парфенона с огромной статуей Афины посередине. Анна перелистывает закрывающую снимок кальку, на которой дорисованы отсутствующие ныне части здания, открывая его сегодняшний вид. Над пустыми руинами храма — огромное серо-голубое небо. Еще раз накладывает кальку, возвращая на место статую Афины. Вновь поднимает кальку — и снова перед ней руины. Долго смотрит, записывает что-то в открытую рядом тетрадь. Бросает взгляд на молчащий телефон. Набирает тот же номер и слышит тот же мужской голос.

— Фридерик... это я, Анна... Ты можешь говорить?

— Могу, — отвечает Фридерик. — Не звони мне.

Анна не верит своим ушам.

— Что?

— Не звони мне больше. — И мужчина вешает трубку.

Анна замирает с трубкой в руке. Потом медленно, не глядя, опускает ее. Чувство ужасной обиды, несправедливости и унижения искажает ее лицо странной гримасой. И лишь минуту спустя кончики ее губ начинают едва заметно дрожать. Из положенной мимо рычага трубки доносятся короткие гудки.

Софи проходит по коридору и останавливается на пороге комнаты, напряженно глядя на мужа, склонившегося над телефонным аппаратом. Пьер, почувствовав ее присутствие, быстро кладет трубку. Софи тяжело вздыхает и прислоняется к косяку двери, скрестив руки на груди. Пьер с неуверенной улыбкой оборачивается к ней, затем берет со стула пиджак и идет к выходу.

— Я вернусь поздно, — говорит он, наспех целует на прощание жену и закрывает за собой дверь.

Софи несколько секунд прислушивается к его шагам на лестнице, потом подходит к телефону и нажимает кнопку «повтор». На всю комнату раздается сначала характерный звук набора номера, потом три длинных гудка и наконец женский голос:

— Алло...

Софи замирает.

— Алло... — слышится еще раз, и на том конце провода кладут трубку.

Протискиваясь через утреннюю толпу, Анна выбегает из метро и почти сразу сворачивает в боковую улицу. Энергично шагает вдоль редких особняков в хорошем районе. Только теперь видно, что она слегка, почти незаметно прихрамывает на левую ногу. Снова сворачивает и, увидев черную машину, приостанавливается. Садится на скамейку напротив дома, у которого стоит этот черный автомобиль. Поднимает воротник куртки, закрывает глаза и откидывается назад. Ее учащенное после быстрой ходьбы дыхание постепенно успокаивается. Девушка не видит, как из дома напротив выходит Фридерик. Заметив на скамейке задремавшую Анну, он замедляет шаги и беспокойно оглядывается на окна дома. Потом решительно подходит к черной машине, заводит ее и уезжает.

Услышав шум мотора, Анна открывает глаза и обнаруживает, что место у ворот опустело. Заметив отъезжающего Фридерика, она срывается со скамейки.

Из дома, откуда только что вышел Фридерик, выбегают два мальчика с ранцами на спине. Они проходят по улице несколько метров, и тут в окно высовывается женщина чуть за сорок — жена Фридерика.

— Патрик! — кричит она.

Младший мальчик оборачивается.

— Завтрак! — Мать показывает сумку.

Мальчик подбегает к окну и ловит сумку.

Анна смотрит, как женщина закрывает окно, потом вынимает из кармана куртки конфету в цветной обертке. Откусывает ее и быстро идет вперед.

Поезд въезжает на парижский вокзал. В толпе вышедших на перрон пассажиров мы замечаем Грету. С дорожной сумкой на плече и мужским кожаным портфелем в руке она энергичным шагом направляется к метро.

Анна идет по залитому солнцем коридору архитектурного факультета. Шаги гулко отдаются в пустоте. Останавливается у высоких дверей аудитории, прислушивается, затем садится у окна напротив. Замирает, услышав ритмичный стук захлопывающихся пюпитров и шум голосов после окончания лекции. Фридерик с книгами под мышкой стремительно распахивает двери и первым выходит из зала. Солнце, светящее в окно, у которого сидит Анна, бьет ему прямо в глаза, и он прикрывает их ладонью. Вскоре, так и не заметив девушку, он уже идет дальше по коридору. Из аудитории выходят студенты с рулонами ватмана и большими цветными папками. Только теперь Анна встает и, смешавшись с толпой, догоняет Фридерика. Она что-то вынимает из сумки и громко окликает:

— Господин профессор!

Фридерик оборачивается, и Анна быстро сует ему в руки конверт.

— Спасибо, — говорит он и растерянно смотрит на нее.

Когда Фридерик отходит, кто-то сзади закрывает Анне ладонями глаза.

— Жозефина? — догадывается она и оборачивается.

— Ты была на лекции? — спрашивает Жозефина.

— Нет, — отвечает Анна.

— А что ты здесь делаешь?

— У меня было дело к твоему отцу, — говорит Анна, вынимая из сумки конфету.

Жозефина внимательно смотрит на нее.

— Ты придешь завтра на экзамен? — спрашивает она, помолчав.

Анна сует конфету в рот и качает головой — нет, она не придет.

Из булочной напротив своего дома выходит с двумя батонами Грета. Она останавливается у киоска.

— «Фигаро», пожалуйста.

— Два, как всегда? — уточняет продавец.

Грета кивает, берет газеты и идет дальше, пробегая глазами заголовки на первой странице. Кто-то сзади заглядывает ей через плечо и говорит:

— Какой-то ужас с этими взрывами, правда?

Грета удивленно оборачивается. Это Себастьян. Смущенно улыбаясь, он идет рядом с Гретой.

— Оставьте меня в покое. Мы не знакомы, — отрезает Грета, ускоряя шаги.

Она останавливается у подъезда, нервно набирает код и исчезает за массивной дверью.

Немного постояв, Себастьян переходит на другую сторону улицы.

Тяжело дыша, Грета взбегает по лестнице и останавливается у какой-то двери. Несколько раз быстро нажимает на кнопку звонка. Кто-то медленно отпирает замки и открывает. Пожилая, сгорбленная, аккуратно одетая женщина берет у нее газету и батон.

— Спасибо, Грета, — благодарит она с акцентом.

— Вы так и не сменили замки, — напоминает ей Грета.

Она достает из сумки ключи и подходит к своей двери. Несколько секунд возится с замками. Наконец входит в квартиру. Старушка, все еще стоя на пороге, слышит, как Грета закрывается изнутри, и только тогда захлопывает свою дверь.

Грета сбрасывает туфли и кладет на стул сумку и портфель. Входя на кухню, снимает пиджак и аккуратно вешает его на стул. Ставит кофе и медленно подходит к окну. За столиком в кафе напротив видит читающего книжку Себастьяна.

Свист кофеварки отрывает ее от размышлений.

В конце тихого тупика за столиком почти пустого кафе сидит Анна. Съежившись, она стискивает коленями руки и пристально вглядывается в пустую столешницу, не замечая официанта, который уже давно стоит рядом.

— Я вас слушаю, — наклоняется он к девушке.

Анна поднимает на него глаза, словно только сейчас осознала его присутствие.

— Пожалуйста, мятную воду и пирожное, — говорит она, заставляя себя улыбнуться.

Официант ставит перед ней стакан с зеленой жидкостью, графин с водой и тарелку с шоколадным пирожным. Когда он отходит, в дверях появляется Фридерик. Он подходит к столику и садится напротив Анны, которая громко сглатывает слюну.

— Как ты? — помолчав, спрашивает Фридерик.

— Хорошо, — почти не задумываясь, отвечает Анна.

Она вынимает ладони из-под стола и, не в силах удержать дрожь, наливает в стакан немного воды из графина. Наблюдая, как смешиваются жидкости, вдруг произносит приглушенным голосом:

— Прости... я должна была... Должна была тебя увидеть... После того... что ты тогда сказал... — Только теперь она поднимает глаза.

— Я так больше жить не могу, — говорит Фридерик.

— Почему?

— Не могу, — повторяет он.

— Но ведь ты был со мной, касался меня, — говорит Анна, не сводя с него глаз.

— Я не могу, — снова говорит Фридерик и, переведя взгляд, смотрит в окно.

За окном двое детей — мальчик и девочка — играют в классики на пустой мостовой.

— Ты меня больше не любишь, — тихо произносит Анна.

— О чем ты говоришь? Не в этом дело, — отвечает Фридерик, продолжая смотреть на играющих детей.

— Ты меня больше не хочешь... — говорит Анна еще тише.

— Что ты делаешь? Почему не приходишь на лекции? Почему заваливаешь экзамены? — резко меняет он тему разговора.

— Откуда ты знаешь? — быстро спрашивает Анна и кладет в рот пирожное.

— Жозефина говорила.

Анна спокойно проглатывает пирожное и с улыбкой, глядя ему в глаза, произносит:

— Знаешь, я бы хотела, чтобы тебя вообще не было... Исчезни, уезжай, умри...

— Успокойся. Ты же хотела быть сильной. Ты же обещала. Ведь ты с самого начала знала...

Анна с почти болезненным усилием отводит взгляд и видит за окном улыбающуюся девочку — подскакивая на одной ножке, она добралась до последней клетки и теперь, заметив Анну, приветливо машет ей рукой. Несколько секунд они глядят друг на друга, и Анна с трудом отрывает взгляд от ее спокойного личика. Когда она снова смотрит на Фридерика, в глазах у нее слезы.

Фридерик наклоняется к ней и ласково, словно ребенку, вытирает следы шоколада в уголке рта.

— Но я же есть, — он пытается улыбнуться. — Я есть...

Анна не реагирует.

— Я здесь, — он нагибается к ней еще ближе.

— Нет, — совсем другим тоном говорит вдруг Анна. — В том-то и дело, что тебя нет. Тебя уже давно нет. Я вчера это поняла, — добавляет она, глядя ему в глаза.

Фридерик тоже смотрит на нее, все еще касаясь пальцем ее губ.

— О чем ты думаешь, занимаясь со мной любовью? Размышляешь, как уйти? Как от меня отделаться? — неожиданно спрашивает Анна.

Фридерик, тяжело вздохнув, опускает руки на столик.

— Слишком поздно, — резко говорит Анна. — Слишком поздно, понимаешь?

— Ну хватит, — тихо произносит Фридерик и, поднявшись, быстро выходит из кафе.

Анна смотрит ему вслед, потом хватает лежащую на соседнем стуле сумку. Вставая, она достает из кармана брюк монетку и бросает ее на столик.

— Фридерик! — кричит она, выбегая из кафе. — Фридерик! Мне надо тебе что-то сказать!

Но он исчезает за углом. Анна бессильно опускает голову и несколько секунд стоит неподвижно. Потом сбрасывает с плеча сумку и тяжело садится на тротуар. Тупо вглядывается в неровно начерченные мелом классики.

В глубине коридора, прислонясь к стене, стоит Софи. Рядом приоткрыта дверь детской, там горит маленький ночник. Она набирает номер на трубке радиотелефона и слышит длинный прерывающийся гудок...

(С улицы мы видим витрины большого фотосалона — уже темные, наполовину закрытые жалюзи. Там настойчиво звонит телефон.)

Софи все стоит, держа в руке трубку. Она ждет еще минуту, потом наконец выключает телефон. Заглядывает к детям сквозь щелку: восьмилетний Филип и шестилетняя Клара спят — слышно их спокойное дыхание. Софи бесшумно закрывает дверь.

Софи ставит машину возле освещенной цветными лампочками большой бильярдной напротив фотосалона, в который только что звонила. Внимательно рассматривает склонившихся над зелеными столами игроков, потом смотрит на темные витрины салона. Тихо захлопывает дверцу машины, пересекает улицу и, нагнувшись под жалюзи, входит. Здесь темно, но в глубине приоткрыта дверь подсобки. Софи, затаив дыхание, снимает туфли и, взяв их в руки, на цыпочках идет туда. Она оказывается в узком, плохо освещенном коридоре, затем у приоткрытой двери проявочной. В свете зеленой матовой лампочки видны развешанные повсюду для просушки фотографии молодой женщины. Софи останавливается на пороге, чтобы разглядеть их, потом входит. Протягивает руку и аккуратно снимает с лески один из снимков. Дует на влажную еще бумагу. Оборачиваясь, задевает плохо задвинутый стул.

Услышав в коридоре шаги, быстро надевает туфли и выходит из проявочной.

— Что-то случилось? — спрашивает Пьер, увидев в глубине коридора жену.

— Нет. Я приехала за тобой...

— Я работал. Ты оставила детей одних?

— Они спят.

— Поехали.

Пьер легонько подталкивает Софи к выходу и поворачивает ключ в двери проявочной.

Грета слезает с маленького дамского мотоцикла у подъезда своего дома. Снимая с багажника сумку, она замечает за темным стеклом в кафе напротив Себастьяна — он сидит за тем же столиком, что и раньше, склонившись над книгой. Она нерешительно стоит у подъезда, потом поворачивается и переходит улицу. Останавливается у окна кафе, глядя на Себастьяна. Тот отрывает взгляд от страницы и, увидев ее, приветственно машет рукой. Грета, смутившись, кивает в ответ. Себастьян встает и, улыбаясь, указывает на свободный стул у столика. Грета немного раздумывает, затем входит в кафе.

— Прошу прощения, — говорит она, присаживаясь за столик. — Сегодня утром... наверное... я вас обидела.

Грета нервно сжимает лежащий на коленях портфель.

— Нет, Грета. Почему же? — возражает Себастьян, все еще стоя перед ней.

— Откуда вы знаете мое имя? — удивленно спрашивает она.

— Знаю, — с таинственной улыбкой отвечает мужчина и садится напротив.

— Вы много курите, — говорит, помолчав, Грета, глядя на пепельницу, полную окурков.

Себастьян беспомощно разводит руками.

— И кофе пьете.

— Я читаю.

— Что? — спрашивает Грета, ставя сумку на пол.

— Пушкина.

— Пушкина?

— Да. Вы знаете русский?

— Нет.

— Я вам прочту кое-что.

Он находит нужную страницу и с легким акцентом читает по-русски несколько строк. Грета слушает, не сводя с него глаз.

— Красиво.

— Красиво, — кивает он с улыбкой.

Закрывает книгу и набирает воздух, словно собирается сказать ей что-то еще, но, встретив спокойный взгляд, не решается. Машинально смотрит на часы и вдруг срывается с места.

— Мне пора. У меня вот-вот поезд.

У двери он оборачивается и с улыбкой прощается с Гретой.

Она видит, как Себастьян быстро переходит улицу и бежит вниз, в метро. Она встает и направляется к выходу.

— Минуточку! — останавливает ее бармен. — Молодой человек не заплатил.

— Кофе? — оборачивается Грета.

— Четыре чашки, — отвечает бармен, подходя к ней.

Грета роется в карманах в поисках мелочи, отсчитывает монетки и с улыбкой протягивает бармену. Выходит из кафе и не спеша идет по тротуару.

— Мадам! — слышит она за спиной голос бармена. — Вы забыли портфель!

— Действительно...

Солнечное утро. Хозяин магазинчика на первом этаже дома, где живут Пьер и Софи, с трудом крутит ручку, поднимая тяжелую решетку. Софи быстрым шагом проходит мимо в подъезд. Под мышкой у нее газета и батон.

Пьер в ванной. Включая электробритву, смотрит в зеркало. Замечает приклеенный к стеклу снимок Жюли, который Софи взяла в фотосалоне. Выключает бритву и глядит на него.

Софи в залитой утренним светом кухне разливает по кружкам горячий кофе.

— Что это такое? — Пьер входит в кухню и кладет фотографию перед Софи.

— Я взяла из салона, — равнодушно отвечает та.

— Зачем?

— А ты не знаешь? — парирует Софи.

Пьер внимательно смотрит на жену.

— Не знаешь? — повторяет она.

— Нет, — невозмутимо отвечает Пьер.

Софи, пытаясь успокоиться, сует руки в карманы свитера.

— Ну что ты? — улыбается Пьер. — Это одна из моих клиенток, — объясняет он, подходя к жене и ласково протягивая руку, чтобы коснуться ее лица.

— Красивая, — говорит Софи, отстраняясь.

— Да? — спрашивает Пьер неуверенно, не убирая руки.

— Очень, — отвечает Софи и, помолчав, поднимает на него глаза. — Ты должен с этим покончить, — твердо говорит она. — Должен.

— С чем? С чем покончить? — невинно спрашивает Пьер, глядя ей прямо в глаза. — Я не понимаю, о чем ты говоришь.

— Не лги, — отвечает Софи.

Она выходит из квартиры, хлопнув дверью.

Пьер, не оглядываясь на жену, рассматривает лежащий на столе снимок Жюли.

Залитый послеполуденным солнцем парк позади дома инвалидов. Грета, склонившись к сидящей в коляске матери, проходит мимо той же, что и в прошлый раз, скамейки с седым стариком, который по-прежнему занят своим калейдо-

скопом. Услышав скрип коляски, он осторожно отводит трубочку в сторону, улыбается Грете.

— Добрый день, госпожа Грета. Все в порядке?

— Не знаю, — отвечает она, подумав.

Господин Людвиг кивает, глядя ей в глаза, а потом протягивает калейдоскоп.

— Пожалуйста. Взгляните, как у меня красиво получилось.

Грета садится рядом с ним на скамейку, и старик, старательно направляя трубочку на солнце, подносит калейдоскоп к ее глазу.

(Перед нами возникает лучистая цветная мозаика.)

Грета садится к садовому столику напротив матери. Расстегивает молнию своей дорожной сумки. Вынимает шоколадку и кладет ее перед матерью. Поднимает глаза, увидев пододвинутую к ней открытую тетрадь.

— «Ты какая-то не такая», — читает она выведенные карандашом вверху страницы округлые буквы.

— Нет, мама, тебе кажется, — отвечает она тихо.

Мать еще раз смотрит на плитку шоколада, порывисто хватает тетрадку. Что-то быстро пишет и размашисто подталкивает к дочери.

«Этот с изюмом, а ты всегда привозила молочный!»

Грета смотрит на шоколад.

— Прости, — говорит она, не поднимая глаз. — Должно быть, я ошиблась.

Мать смотрит на нее долгим взглядом и с усилием тянется к лежащей перед Гретой тетради.

«Они когда-нибудь приедут?» — осторожно выводя буквы, пишет она и двигает тетрадь к дочери.

Грета смотрит на страницу.

— Не знаю, мама. Не спрашивай меня об этом.

Мать кивает, вытаскивает из тетради размеченный в нескольких местах лотерейный билет. Вкладывает его в конверт, проводит кончиком языка по краям и старательно заклеивает. Кладет на стол. Грета, не поднимая глаза, убирает конверт в сумку.

Анна толкает дверь небольшого магазина одежды. Проходит вдоль аккуратно развешанных платьев, почти не задумываясь, берет одно и входит в примерочную.

— Вам помочь? — раздается вопрос продавщицы.

— Нет, — отвечает Анна, задергивая штору, и поворачивается к зеркалу.

Продавщица останавливается у кабинки. Слышно, как Анна сбрасывает с плеча сумку. Через щель над полом видно, что она снимает брюки, бросает на пол свитер и надевает платье. Отодвигает штору, рассматривает свое отражение — из-под короткого платья торчат худые ноги в тяжелых полуботинках.

— Я в нем и останусь, — говорит она продавщице и неловко укладывает в сумку брюки и свитер. Отрывает болтающийся ярлычок и, взглянув на него, достает кошелек.

В темном отполированном капоте отражается фигура Анны. Положив лист на машину, она что-то пишет. Втыкает записку за дворники лобового стекла (это автомобиль Фридерика) и быстро уходит.

Входит в кафе в конце знакомого нам тупика — здесь она встречалась с Фридериком. Огибает занятые в это время дня столики, направляясь к тому, за которым ждала его в прошлый раз.

— Кальвадос, пожалуйста, — перекрикивая шум, бросает она официанту.

Тот приподнимает брови и, пряча улыбку, поворачивается к бару, чтобы достать бутылку.

Анна стремительно садится, слишком громко отодвигая стул. Глотком выпивает поставленную перед ней рюмку и снова подзывает официанта.

— Еще раз то же самое, — без улыбки обращается она к нему. — И сигареты.

— Какие? — уточняет официант.

— Какие есть.

Фридерик сидит за столом, склонившись над бумагами. Откладывает ручку,

проводит ладонью по лицу. Смотрит на телефон, затем переводит взгляд на старинную фарфоровую игрушку: на металлической перекладинке, будто на миниатюрных весах, стоят две фигурки. Фридерик протягивает руку и, толкнув одну из них, осторожно приводит игрушку в движение. Фарфоровые фигурки начинают ритмично качаться из стороны в сторону, негромко постукивая, словно стрелка метронома.

Анна гасит в пепельнице очередную сигарету. Барабанит пальцами по пустой рюмке. Замечает взгляд мужчины, обращенный на ее обнаженные ноги, нервно одергивает платье и отворачивается. Снова берет сигарету, закуривает, затягивается и почти сразу гасит.

Фарфоровые фигурки на столе Фридерика равномерно качаются, отмеряя время.

Анна стоит перед телефонной будкой, пытаясь согреть озябшие руки, потом достает из сумки свитер и набрасывает его на плечи. Она наблюдает за стоящим в будке мужчиной, который без конца стучит по телефону.

— Алло! Алло!.. — слышит она через стекло его взволнованный голос. — Ало!!! — кричит он еще раз и сердито вешает трубку. Выскакивая из будки, налетает на Анну.

— Не работает? — спокойно спрашивает та.

— Да нет, работает. Всюду дозваниваешься, а договориться ни с кем невозможно! — с горечью бросает он и уходит, сунув руки в карманы куртки.

Анна вставляет карточку в автомат и по памяти набирает номер. Слышит гудок и сразу — голоса Фридерика и Жозефины, которые в разных комнатах почти одновременно берут трубку.

— Алло... Алло... — повторяет уже одна Жозефина.

Анна сжимает губы и вешает трубку. Потом снова снимает ее и набирает номер.

Трубку снимает Жозефина.

— Это я... Анна, — слышит она приглушенный голос.

— Папа, это меня! — кричит Жозефина.

— Жозефина, — спрашивает тихо Анна. — Ты можешь со мной встретиться?

Из комнаты Жозефины мы видим стоящего за стеклянной дверью Фридерика.

— Не очень. Я сегодня подрабатываю, — отвечает Жозефина. Оборачивается к отцу, почувствовав его взгляд. — Это Анна, — поясняет она почти беззвучно.

— Там, где обычно? — спрашивает Анна, разглядывая носки своих ботинок.

— Да.

— Я приду, — говорит Анна и вешает трубку.

— Ну вы и болтушки, — ворчит старик дежурный, закрывая за Анной тяжелую дверь.

Девушка быстро пересекает большой темный читальный зал. Толкает узкую дверцу между стоящими вплотную к ней книжными полками и проходит по короткому коридору. Через приоткрытую дверь небольшой подсобки видит Жозефину у тихо работающего ксерокса. Тяжело садится на стул за ее спиной. Жозефина открывает крышку ксерокса. Освещенная ярким желтым светом аппарата, оборачивается к Анне, откладывая в сторону большой лист с архитектурным наброском небольшого городка.

— У тебя отличное платье, — говорит она, мельком взглянув на подругу, и берет со стола следующий лист.

— Тебе нравится? — тихо спрашивает Анна.

Жозефина с улыбкой кивает — она все еще занята ксерокопированием. Анна смотрит на стоящие на столе мониторы — на них видны помещения библиотеки и пустая улица за оградой из высоких металлических прутьев.

— Мне нужно тебе кое-что сказать, — начинает Анна, не отрывая взгляда от мониторов. — Мне нужно с кем-нибудь об этом поговорить, потому что...

— Ты влюбилась, — догадывается Жозефина и со все еще безмятежным видом оборачивается. — Ты его любишь, да? — спрашивает она, едва сдерживая радостное волнение.

— Хуже, — с трудом отвечает Анна. — Я с ума схожу.

— Так ты любишь или с ума сходишь?

— Не знаю. И то и другое.

— А я его знаю? — спрашивает Жозефина, облокачиваясь на работающий ксерокс.

— Нет, — не задумываясь, отвечает Анна.

— Кто это?

Анна смотрит на подругу, потом, тяжело вздохнув, вытягивает усталые ноги.

— Я не могу есть, не могу спать, не могу читать, ходить, работать — ничего не могу, — выпаливает она на одном дыхании.

Жозефина выключает ксерокс и садится на стул напротив.

— Кто это? — спрашивает она, помолчав.

Анна замирает, потом медленно поднимает на Жозефину просиявшее лицо.

— Он чудесный! Чудесный! — повторяет Анна, тихо смеясь.

Жозефина тоже смеется.

— Ну... — торопит она Анну, слегка касаясь носком туфли ее ботинка.

— Существует только он, понимаешь? Без него меня нет. Просто нет, — говорит Анна. — Я — только то, чего он во мне коснется. Ничего больше. Я есть... я существую... только тогда, когда он меня любит, когда он меня касается, когда... Тогда я есть. А потом перестаю существовать. Понимаешь? Я рассыпаюсь. Меня нет.

— Боже мой, — тихонько вздыхает Жозефина.

— Только тогда я живу, — повторяет Анна. — Ни с кем больше так не было, понимаешь? Только ему я могу смотреть в глаза, когда мы занимаемся любовью — мне не стыдно...

— Боже, как это чудесно! — говорит Жозефина.

— Я так хочу быть с ним... ощущать его... что у меня все болит... — продолжает Анна, судорожно прижимая руки к животу.

Жозефина наклоняется к ней.

— Как это прекрасно, — повторяет она.

Анна, не глядя на нее, качает головой.

— Когда знаешь, как это бывает, уже не можешь без этого жить. Не можешь без этого обойтись. Потому что уже знаешь, что это такое. Все время тоскуешь... Это ужасно.

— А я только об этом и мечтаю. Мечтаю... — шепчет ей на ухо Жозефина.

На мониторе за спиной Жозефины Анна видит прислонившуюся к ограде женщину. Мужчина целует ее, обхватывает ее бедра, подтягивает вверх юбку и, слегка приподняв женщину, прижимается к ней всем телом. Анна несколько секунд смотрит на них, затем резко встает и выключает монитор.

— Что ты делаешь? — оборачивается Жозефина.

Анна смотрит на погасший экран.

— Он хочет меня бросить. И я даже знаю почему, — тихо говорит она.

— Почему? — еще тише спрашивает Жозефина.

— Нет, — произносит вдруг изменившимся голосом Анна. — Я не могу тебе сказать.

Жозефина включает монитор. На экране появляются помехи, потом два расширенных зрачка. Анна испуганно отшатывается от стола.

— Пружинка... — смеется Жозефина.

Черная кошачья голова удаляется, и теперь кот виден целиком — он протискивается между прутьями ограды.

— Котик... он всегда приходит, когда я здесь... — улыбается Жозефина.

— Может быть, надо просто успокоиться? — не глядя на подругу, очень тихо говорит вдруг Анна. — Может, я не должна желать большего? Может, достаточно того, что есть? — она вопросительно смотрит на подругу. — Может, достаточно, а?

— О чем ты говоришь? — неожиданно взрывается та. — Это же такая редкость! Ты должна идти до конца, понимаешь?!

— Ты так думаешь? — глядя на нее, медленно говорит Анна.

Жозефина кивает — она думает именно так.

— Повтори это еще раз, — просит Анна и смотрит ей прямо в глаза.

— Не сдавайся, — убежденно произносит Жозефина.

Анна решительно берет сумку и выходит.

— Подожди! — кричит ей вслед Жозефина.

Она слышит, как хлопает дверь и вскоре видит Анну на экране монитора. Девушка почти бежит вдоль ограды и исчезает за углом. Жозефина, тяжело вздохнув, опускается на стул. Большой черный кот вскакивает ей на колени.

Анна вбегает в квартиру и со всей силой захлопывает за собой дверь. В прихожей прислоняется к стене и, закрыв голову руками, сползает вниз. Через некоторое время замечает в зеркале напротив собственное отражение, берет лежащую рядом сумку и вытаскивает из нее мятые джинсы. Быстро расшнуровывает ботинки, сбрасывает их и натягивает брюки. Встав, застегивает их под платьем. Подходит к зеркалу и снимает платье через голову. Смотрит на свою обнаженную грудь, потом обнимает себя руками и бежит к шкафу, путаясь в валяющемся на полу платье. Вынимает белую футболку, надевает. Возвращается в прихожую, нагибается и складывает платье ровным прямоугольником. Сует ноги в незашнурованные ботинки, открывает дверь и бежит вниз по лестнице. Во дворе подбегает к мусорному контейнеру, поднимает крышку и глубоко запихивает в него платье. Вытаскивает облепленные мусором руки и замирает, не зная как быть. Оборачивается и через открытую дверь подъезда видит сидящего на нижней ступеньке лестницы темноволосого с проседью мужчину в очках. Он склонился над миниатюрным экраном электронной игры «Геймбой». Не отрывая глаз от его пальцев, бегающих по кнопкам, Анна подходит ближе. Мужчина, почувствовав взгляд, поднимает голову и внимательно смотрит на нее.

— Простите, — говорит Анна, протискиваясь мимо него и поднимая руки, словно боится его запачкать.

Мужчина улыбается и продолжает играть. Анна проходит лестничный пролет и, взглянув вниз, через ажурные перила видит темный силуэт и светящиеся на экране маленькие точки.

Поздний вечер. Поезд тихо въезжает в туннель. На этот раз Грета едет к матери. В купе зажигается свет, и в оконном стекле Грета видит собственное испуганное лицо.

Небольшая комнатка на первом этаже дома инвалидов. Мать дремлет в коляске у приоткрытого окна. Неожиданно она поднимает голову. Как и Грета в своем вагоне, она только пристально вглядывается в окно. Ей слышатся приближающийся стук каблуков и голос девочки, тихо что-то напевающей.

На стекле, освещенном отблесками фонаря, словно на экране, появляется пол широкого школьного коридора, по которому кто-то идет. Видны только черные женские туфли и цветные детские башмачки. Стук становится все громче, он неестественно гулко отдается у матери в голове, заглушая детское пение. Внезапно он затихает — теперь глухо скрипит дверь. В большом, залитом солнцем классе видны два длинных ряда школьных парт, брошенная на пол между ними сумка с книгами, мальчишеская одежда и, наконец, стоящий спиной отец. Он нерешительно поднимает руку, чтобы коснуться лица стоящего перед ним полуобнаженного подростка. Из-за плеча отца видно еще детское лицо. Мальчик удивленно переводит взгляд на открывшуюся дверь класса.

— Грета! — звучит протяжный, почти нечеловеческий крик матери. Она рывком прижимает к себе стоящую рядом девочку...

Этот крик долгим эхом разносится по спящему в темноте парку. Мать порывисто толкает колеса коляски и, оперевшись о подоконник, с огромным усилием приподнимается. Стремительно захлопывает окно.

Вдалеке из туннеля выезжает поезд. Он почти бесшумно приближается к освещенному неоновыми огнями городку.

Пьер с кием в руке и с зажатой в пальцах сигаретой склоняется над бильярдом, прищуривается и уверенно бьет по шарам. Один за другим они попадают в лузы. Пьер с улыбкой выпрямляется, гасит в пепельнице сигарету. Высокая длинноволосая блондинка радостно бросается ему на шею и крепко обнимает, не выпуская из руки стакан с пивом. Это Жюли — та самая, чью фотографию Со-

фи взяла в фотосалоне. Пьер сначала слегка, а потом все более страстно целует девушку в губы.

— Прольешь, — говорит Жюли, отстраняясь от Пьера, и показывает ему стакан с пивом, который она криво держит над самым его плечом.

(На улице за окном мы видим Софи, наблюдающую за ними. Пьер не замечает жену — он глядит на улыбающуюся Жюли. Вынимает из ее рук стакан и ставит на край стола.)

Такси останавливается перед знакомой нам небольшой четырехэтажной гостиницей. Вжавшись в заднее сиденье такси, Софи смотрит, как Пьер и Жюли выходят из остановившейся в нескольких метрах от нее машины. Вынимает сигарету и начинает внимательно рассматривать окна гостиницы.

— Проблемы, да? — таксист нехотя оборачивается и, увидев сигарету, протягивает зажигалку.

— Вроде того, — Софи, наклонившись, закуривает, не сводя глаз с окон гостиницы.

Таксист выключает счетчик.

— Шестьдесят франков, — говорит он.

Софи удивлена.

— Выходите, — продолжает таксист. — Я не собираюсь здесь торчать, я вам не детектив.

Софи нервно выгребает из сумки мелочь, высыпает ее на открытую ладонь таксиста и выходит из машины. В одном из окон на третьем этаже гостиницы включают приглушенный свет. Софи видит движущиеся тени.

Она обходит гостиницу, останавливается перед металлической дверью черного хода, носком туфли гасит сигарету и входит. По винтовой лестнице поднимается на третий этаж и подходит к номеру, в окне которого только что зажегся свет. Останавливается перед дверью, прислушивается. Тишина. Прикладывает ухо к двери и тут же отшатывается — по ту сторону раздается глубокий женский вздох, потом негромкий кокетливый смех. Софи отворачивается и прижимается к стене. Из номера отчетливо слышны учащенное дыхание и размеренный стук спинки кровати о стену. Софи съеживается. Стук учащается, а женские стоны переходят в высокий крик. Софи поднимает руки и судорожно сплетает их на затылке, изо всех сил зажимая уши. Затем бессильно сползает по стене вниз.

Где-то наверху слышен звук лифта. Вскоре он со скрипом останавливается. Горничная отодвигает тяжелую металлическую решетку, выкатывает из лифта тележку со стопками накрахмаленного белья. Проходя по коридору, с удивлением смотрит на сжавшуюся в комок Софи. Когда она скрывается за поворотом, Софи вдруг вскакивает и изо всех сил начинает барабанить в дверь.

— Да? Что вы хотели? Открывший мужчина маленького роста прижимает к животу сложенную простыню. Снизу вверх он смотрит на Софи, стоящую на пороге. На кровати в номере высокая крупная брюнетка лениво натягивает на себя одеяло.

— Простите, — говорит Софи, отступая.

— Пожалуйста, — отвечает мужчина и закрывает дверь.

Софи еще некоторое время стоит перед ней. Затем, невидящими глазами глядя перед собой, уходит по коридору. Из угловой комнаты у самой лестницы появляется, надевая на ходу пиджак, Пьер. Не заметив Софи, он бегом спускается по лестнице.

Софи подходит к номеру, из которого вышел Пьер. Стоит в нерешительности, глядя на неплотно закрытую дверь, потом толкает ее и оказывается внутри. Ей приходится закрыть распахнутую настежь дверь ванной, и теперь она видит заснувшую поперек двуспальной кровати Жюли. Софи подходит ближе, глядя на лежащие поверх одеяла руки Жюли. Присев на корточки, приближается к ней так близко, что от ее учащенного дыхания начинает колебаться светлая прядь волос Жюли.

Анна в залитой солнцем комнате. На ней светлая футболка и джинсы. Девушка рассматривает макет фрагмента старого итальянского города, в который вписаны современные высокие здания, что-то еще приклеивает, поправляет. Раздается телефонный звонок. Занятая работой, Анна не двигается с места, и через

несколько гудков включается автоответчик: «Это номер... Если хотите, оставьте сообщение...»

Слышен протяжный сигнал, затем голос Жозефины:

— Это я, Жозефина. Что с тобой? Позвони. Я о тебе думаю. Пока...

Поздний вечер. Грета за столиком кафе — тем самым, за которым они сидели с Себастьяном во время их последней встречи. Бармен ставит перед ней бутылку минеральной воды. Наполняя стакан, тихо говорит:

— Его еще не было...

Грета молча берет стакан, и в этот момент в дверях кафе появляется Себастьян.

— Я опоздал? — улыбается он Грете, садясь напротив.

— Нет, я просто так сижу, — отвечает она, осторожно отодвигая стакан.

Себастьян молча кладет на стол книжку, которую держал под мышкой, вертит в руке вынутую из нее визитку. Грета осторожно поднимает на него глаза и почти сразу оборачивается к бармену.

— Воду, пожалуйста!

Жадно выпивает поставленный перед ней стакан воды, проливая несколько капель на подбородок. Застенчиво вытирает их ладонью, по-прежнему ощущая на себе взгляд Себастьяна.

— Ты устала... — помолчав, говорит он.

— Еще воды, пожалуйста! — говорит Грета громче, чем прежде, стараясь избегать взгляд Себастьяна.

— Что ты там прячешь? — спрашивает он, показывая на портфель на ее коленях.

— Сейчас покажу, — говорит Грета и вынимает стопку листков с таблицами.

Себастьян удивленно смотрит на них.

— Страховые полисы, — почти с гордостью сообщает Грета, раскладывая странички. — Хотите застраховаться? — спрашивает она официальным тоном и наконец улыбается.

— От чего? — уточняет Себастьян.

— От несчастных случаев, — отвечает Грета.

— Очень, — соглашается Себастьян.

— Дата и место рождения? — Грета склоняется над анкетой.

— 24 декабря 1960 года.

— В тот же день, что и я... — улыбается Грета. — Только на четыре года раньше, — добавляет она, чувствуя, что Себастьян смотрит на нее, и продолжает: — Париж?

— Касабланка... — произносит Себастьян и, перегнувшись через стол, закрывает лежащие перед ней бумаги.

Грета смотрит в его глаза — теперь они совсем близко.

— Воду, пожалуйста! — снова кричит она.

В кафе почти пусто, кёльнеры потихоньку начинают складывать стулья и столики.

— Может, коньяк на этот раз? — спрашивает Себастьян.

— Вы тоже выпьете? — неуверенно спрашивает Грета и, не дожидаясь ответа, вдруг нервно окликает бармена: — Две рюмки кальвадоса, пожалуйста!

Себастьян отталкивается руками от стола и принимается небрежно покачиваться на стуле. Сплетает руки на затылке и глядит на Грету, которая, чуть дрожа, подносит к губам рюмку с тяжелой золотистой жидкостью. Вдруг часы Себастьяна начинают пищать. Грета слегка вздрагивает и улыбается. Себастьян смотрит на часы.

— Боже, уже двенадцать...

— На поезд опоздали? — догадывается Грета.

— Нет, сейчас будет последний. На этот раз я заплачу, — отвечает Себастьян, подзывая бармена.

— Простите, я вас заговорила... — говорит Грета, когда Себастьян, открывая дверь кафе, машет ей на прощание рукой.

Себастьян бегом спускается по лестнице метро. Выходит на перрон, идет вдоль появившихся из туннеля вагонов. Поезд останавливается, и Себастьян нажима-

ет кнопку — двери со свистом открываются. Но он не торопится войти. Кто-то вбегает на перрон и, оттолкнув Себастьяна, вскакивает в вагон. Раздается сигнал к отправлению, и поезд трогается. Себастьян остается на перроне.

Услышав настойчивый звонок, Грета подходит к двери и открывает.

— Все-таки опоздал... — говорит он.

Соседняя дверь приоткрыта, и в узенькой полоске света видно сморщенное лицо соседки — она подсматривает в щель.

— Я ждала, — тихо говорит Грета и широко открывает дверь.

По темному коридору она идет в кухню. Себастьян следует за ней. Молча садится за стол.

— Вы голодны? — спрашивает Грета.

— Нет.

— Чаю? — предлагает Грета.

Себастьян качает головой — нет, чаю он не хочет — и кладет на стол книгу, которую держал в руках.

— А я попью, — говорит Грета и ставит чайник.

Себастьян все смотрит на нее.

— Я хочу тебе кое-что сказать, — произносит он.

И вдруг тишину разрывает вой сигнализации.

Грета резко поворачивается к окну и стоит так, пока звук не затихает. Потом спокойно, словно не услышав последних слов Себастьяна, берет висящую на стене над его головой кружку.

— Какой-то кошмар с этой сигнализацией, — замечает она наконец.

Себастьян осторожно берет ее за запястье и усаживает напротив себя.

— Не говори... — произносит Грета, помолчав. — Не надо... я знаю, — добавляет она тихо.

Себастьян удивленно отпускает ее руку.

— Откуда ты знаешь? — спрашивает он тихо.

Грета едва заметно пожимает плечами.

— Знаю — и всё.

Несколько секунд она сидит неподвижно, слегка наклонившись к Себастьяну и ожидая от него какого-то жеста, но он лишь непонимающе смотрит на нее. Наконец Грета демонстративно встает и выходит из кухни.

Себастьян всматривается в темное окно.

Грета в спальне. Снимает пиджак, начинает расстегивать блузку...

Себастьян прислушивается к тихому шуму за стеной. Встает и подходит к входной двери.

— Всё... — доносится из спальни дрожащий голос.

Он поворачивается и видит ее в глубине комнаты — она стоит голая, съежившись и опустив голову, прикрывая руками грудь и низ живота. Себастьян колеблется, потом подходит и, взяв со спинки кровати блузку, набрасывает ее Грете на плечи.

— Меня зовут Себастьян Флоре... я учился у твоего отца, — произносит он, помолчав несколько минут.

Грета смотрит на него.

— Только ты одна знаешь, за что твой отец сидел в тюрьме, да? — тихо спрашивает он.

Грета не реагирует.

— Поэтому я и пришел, — говорит Себастьян, пытаясь поймать ее взгляд. — Мы уже виделись когда-то, только в тот раз я был раздет, — не спеша объясняет Себастьян. — Я искал тебя, потому что хотел и хочу сказать тебе одну-единственную вещь. Это, собственно, была моя вина. Я сам его спровоцировал.

Он замолкает, ожидая ответа. Но Грета отворачивается от него.

— Прости, — говорит ей Себастьян и идет к двери. Задержавшись на пороге, он беспомощно разводит руками. Грета слышит, как за ним тихо закрывается входная дверь.

На фоне окна, за которым раскинулась залитая огнями панорама города, виден силуэт Жюли — она набирает номер на трубке радиотелефона.

В фотосалоне раздается звонок.

Приложив трубку к уху, Жюли терпеливо ждет. В конце концов Пьер отвечает.

Жюли делает глубокий вдох и переводит взгляд на город за окном.

— Алло... — повторяет Пьер.

— Она там была, — произносит Жюли.

— Кто?

— Твоя жена.

— Где? — спрашивает Пьер, помолчав.

Тишина.

— В гостинице, — отвечает наконец Жюли. — Это во-первых. — Она отводит взгляд от окна. — А во-вторых, забудь о моем существовании...

— Жюли, подожди...

Но в ответ раздаются гудки отбоя.

Рассвет. Мимо хозяина магазинчика, сгорбившегося над ручкой витринной решетки, в подъезд дома проходит Пьер. Тяжелая решетка медленно ползет вверх.

Поднимаясь по лестнице, он вынимает из кармана пачку сигарет и сует одну в рот. Останавливается у своей квартиры, прикладывает ухо к двери, прислушивается. Тишина. Ищет спички в карманах пальто — не находит. Еще раз прикладывает ухо к двери и, ничего не услышав, осторожно нажимает ручку. Входит. Идет по коридору и останавливается на пороге кухни.

Между ним и женой — кухонный стол. Софи сидит за чашкой кофе с опухшими после бессонной ночи глазами. Пьер тяжело опускается на стул и берет лежащую перед Софи зажигалку. Софи резко встает и отворачивается к окну.

— Я знаю... — затянувшись, тихо произносит Пьер.

Софи не реагирует.

— Слышишь? Я знаю, что ты там была, — повторяет Пьер.

— От нее? — не оборачиваясь, спрашивает Софи.

— Зачем ты это сделала?

— Зачем? — поворачивается к нему Софи. — Зачем? — повторяет она и вдруг опрокидывает разделяющий их стол.

Пьер срывается со стула.

В детской разбуженная шумом Клара открывает глаза и смотрит на спящего брата.

— Что ты со мной делаешь? Посмотри на меня! На кого я стала похожа? — кричит Софи.

Пьер машинально стирает с пальто брызги кофе.

— Тише, — говорит он. — Детей разбудишь.

Но Софи не понижает голоса.

— Ты меня спрашиваешь, зачем я туда пошла?! Чтобы еще больше себя унизить... Чтобы ощутить боль, которую уже давно не чувствую, а я не хочу о ней забыть. Ты помнишь, когда в последний раз касался меня, когда был со мной?! Не помнишь, да?! Думаешь, мне не нужны любовь и нежность, не нужны твои руки, запах, дыхание? Ведь я есть, я не умерла, а ты меня не видишь! Просто не замечаешь! — кричит Софи и рывком расстегивает блузку, открывая грудь.

Пьер отворачивается.

— Тебе это больше не нужно? — спрашивает Софи, подходя к нему. — И это тоже? — продолжает она, пытаясь снять юбку.

— Прекрати, — говорит Пьер, хватая жену за руки и снова отворачиваясь.

— Почему ты не смотришь? — кричит Софи. — Ну погляди на меня! Почему ты на меня не смотришь?

Она беспомощно плачет.

— Я не уверен, что ты хочешь, чтобы я это делал сейчас, — по-прежнему тихо говорит Пьер. — Не уверен, что тебе не будет потом стыдно.

— Нет! — кричит Софи. — Не будет!

— Тише, они услышат.

— Ну и что? Пусть слышат, пусть знают, какой ты!

Пьер вдруг со слезами на глазах смотрит ей в лицо.

— Закройся, — тихо просит он.

Софи глядит на мужа, потом, едва сдерживая слезы, выходит из кухни.

Она стоит посреди комнаты и, глядя в открытое окно, застегивает блузку.

— Почему ты мне раньше не сказал?

— Чего не сказал? — Пьер стоит на пороге, беспомощно опустив руки.

— Что ты меня не любишь, — отвечает Софи, вытирая слезы. — Я бы не стала тебя удерживать.

Пьер молчит.

— Я молодая женщина, нашелся бы кто-нибудь, кто бы любил меня. Понимаешь? Любил. Кто давал бы мне нежность, с кем я была бы женщиной...

— Я люблю тебя...

— Не лги, пожалуйста, хоть раз не лги! Перестань лгать, перестань меня наконец обманывать! — Софи снова переходит на крик.

— Да? — спрашивает Пьер, подходя к ней и впервые повышая голос. — Да? Ты этого хочешь? Действительно хочешь?

Софи смотрит на него, но он вдруг, не дожидаясь ответа, быстро выходит из комнаты.

— Пьер... — тихо говорит она, еще слыша в коридоре его шаги. — Подожди...

Оглушенная грохотом хлопнувшей двери, Софи инстинктивно зажмуривается.

Когда несколько секунд спустя она открывает глаза, она видит детей, стоящих на пороге освещенной утренним солнцем комнаты. Филип и Клара смотрят на мать. Потом мальчик бежит к открытому окну и выглядывает на улицу. Рядом тут же появляется Клара. Дети провожают глазами Пьера, который в расстегнутом пальто быстро шагает по улице.

Грета сидит в кухне. У нее бледное и усталое после бессонной ночи лицо. Она тупо глядит на лежащую перед ней книгу, забытую Себастьяном. Наконец берет ее и раскрывает на заложенной белой карточкой странице, словно знает, что найдет там. Вдруг раздается длинный звонок. Грета идет к двери, прислушивается, потом начинает открывать замки. На площадке перед дверью стоит соседка.

— Батон и газета... — говорит старая женщина. — Вы сегодня не принесли...

— Простите. Я еще не выходила...

Старушка пытается заглянуть в квартиру.

— А кто это был вчера?

— Никто, — отвечает Грета и закрывает дверь.

Возвращается в кухню и читает адрес на визитке: «Букинистический магазин. Улица Капуцинов, 20-А».

Анна идет по коридору архитектурного факультета, неся перед собой большую коробку — готовый макет. Из висящей на плече сумки торчит несколько рулонов ватмана. Гулко отдаются ее шаги. Анна входит в открытую дверь аудитории.

Из окна — одного из тех, что на факультетском этаже, — видно, как Фридерик (он в толстом свитере и спортивных ботинках) и несколько студентов загружают в пикап рюкзаки и сумки с горнолыжным снаряжением.

Анна сдает экзамен. Перед комиссией стоит выполненный ею макет. Председатель комиссии задает первый вопрос, и девушка уверенно отвечает. Увлеченно демонстрируя проект, она разворачивает на полу ватманы с графическими набросками.

— Я рад, что мы пошли вам навстречу и перенесли защиту. Отлично. Никто не сделал бы лучше, — с улыбкой обращается к Анне председатель комиссии. — Поздравляю, — он крепко пожимает ей руку.

Анна, настежь распахнув входную дверь, выходит из университета и останавливается на верхней ступеньке лестницы. Яркое послеполуденное солнце светит ей прямо в глаза, и Анна прикрывает их ладонью. Смотрит на шумную улицу, затем сбегает по лестнице. Фридерик садится в пикап. Водитель с трудом разворачивает машину, на которой большими буквами написано: «К-2. Университетский поход».

Грета входит в маленький элегантный букинистический магазин в старом районе. На звон колокольчика из подсобки выходит сгорбленный продавец в очках.

— Добрый день, я ищу Себастьяна, — тихо говорит Грета. — Себастьяна Флоре.

Старик смотрит на нее поверх сползающих на кончик носа очков.

— Пожалуйста... — говорит он, указывая на открытую дверь подсобки. — Он там.

Грета огибает стопки книг и входит.

Под самым потолком она видит стоящего на стремянке Себастьяна — он расставляет на полке тяжелые тома. Он оборачивается и без удивления смотрит на Грету. Медленно спускается и жестом предлагает ей сесть.

— Почему вы только теперь рассказали об этом? — спрашивает Грета, помолчав.

— Я боялся, — говорит он, стоя перед ней.

— Кого? — спрашивает Грета.

— Всех. Учителей, родителей, адвокатов, полиции. Это была щенячья, мерзкая шутка. Я поспорил с приятелями и выиграл пари, — отвечает Себастьян.

— Вы это сделали в шутку? — спрашивает Грета тихо.

— Не только, — говорит Себастьян. — Я хотел проверить, возможно ли такое... начитался тогда всяких книжек... думал, может, это все только литература...

— А теперь не думаете?

Себастьян поднимает на нее глаза и внимательно смотрит, словно колеблется, сказать ли ей правду.

— Нет, — произносит он наконец. — Теперь уже нет. — Помолчав, он добавляет: — После той истории с вашим отцом я долго не мог найти себе места. Потом у меня была жена, дети...

— И что? — Грета поднимает на него глаза.

— Ничего. Я ушел. Уже год живу с другом.

— Да, — говорит Грета после долгой паузы. — Может, такой конец гораздо лучше. Такой выход лучше... — поправляется она.

Они смотрят друг на друга, затем Грета кладет на край стола книгу, которую принесла с собой.

— До свидания, — говорит она и выходит.

Задумавшись, пересекает магазин, минует продавца, занятого разговором с клиентом, и оказывается на улице. Делает несколько шагов к стоящему у тротуара мотоциклу и вдруг слышит звон колокольчика у двери магазина. Она оборачивается. Подходит Себастьян.

— Простите, — говорит он тихо.

— За что?

— За вчерашнее...

— Ничего, просто... — Грета умолкает, не глядя на него.

— Что?

— Я думала, вы в меня влюблены, — спокойно отвечает Грета. Затем с невозмутимой улыбкой добавляет: — Насмотрелась разных фильмов...

Яркое послеполуденное солнце освещает ее спокойное лицо. Без тени смущения она смотрит Себастьяну в глаза.

— Иногда... — медленно говорит он, — мы любим совсем не тех. Но ничего не можем с этим поделать.

— Это правда.

Себастьян глядит на нее и наконец спрашивает:

— Зачем она это сделала? Зачем ваша мать донесла на него?

— Не знаю, — задумывается Грета. — Может, от отчаяния. Может, от бессилия. А может, просто от любви? — перебирает она, затем медленно уходит, оставив его посреди тротуара.

Себастьян смотрит, как она садится на мотоцикл. Ощутив тепло солнечных лучей, запрокидывает голову и подставляет им лицо. Закрывает глаза.

Осень. Несколько недель спустя. Софи сидит на скамейке в сквере, в центре которого — детская площадка. Между лесенками бегают вместе с другими детьми Клара и Филип. Из-за пожелтевших крон деревьев выглядывает осеннее, яркое еще солнце. Софи жмурится и достает из сумки очки. Сквозь темные стекла она смотрит на соседнюю улочку, в конце которой стоит небольшая церковь. К ней

быстрыми шагами приближается молодой священник. Когда за ним закрывается тяжелая дверь, Софи отводит взгляд.

Без улыбки наблюдает она за играющими детьми. Послеполуденное солнце неожиданно прячется за тучи, и с потемневшего неба льется сильный дождь. Дети разбегаются по домам. Софи хватает Клару и Филипа и бежит с ними по узкой улочке к церкви. Нажимает ручку — заперто. Она дергает сильнее, но дверь не поддается. Нервничая, она снимает темные очки и, оставив детей у двери, бежит к соседней. Закрыто. Снова дергает, но тщетно. Софи прижимается к холодной стене церкви, глядя на прозрачную пелену дождя прямо перед собой.

В окне спальни стоит Грета. Она набирает номер, прикладывает трубку к уху и в ожидании ответа переводит взгляд на барабанящие по стеклу капли.

В пустой квартире Софи у залитого дождем окна настойчиво звонит телефон. Спустя несколько секунд включается автоответчик.

— Это номер... — сообщает он голосом Софи.

Грета кладет трубку, берет записную книжку и находит телефон Анны. Набирает номер. Долго ждет, не отрывая трубку от уха. Никто не отвечает.

Из булочной с газетой и батоном под мышкой выбегает Анна. Быстро пересекает улицу, прикрыв голову развернутой газетой и, запыхавшись, влетает в подъезд. Поднимаясь по ступенькам, отряхивает мокрую газету и просматривает заголовки на первой странице. Внезапно останавливается, увидев небольшую заметку в нижнем углу.

С застывшим лицом Анна входит в квартиру. Медленно идет к телефону и, не выпуская из рук газету, набирает номер.

— Жозефина? — выдавливает она, услышав в трубке плач подруги. — Когда это случилось?

— Ты прочла? — Жозефина пытается сдержать слезы.

— Когда?

— Не знаю, они тоже не знают точно.

— Ты одна? — спрашивает Анна.

— Да. Мама с мальчиками в деревне. Она ничего не знает...

— Я приеду, — говорит Анна и кладет трубку.

Софи поспешно снимает с детей мокрую одежду, в это время в глубине квартиры раздается телефонный звонок. Она накидывает им на плечи полотенца и бежит в темную комнату.

— Это я... Грета, — слышит она голос сестры.

Софи удивленно молчит, потом жестом просит расшумевшихся детей помолчать и тихо спрашивает:

— Ты звонила раньше?

— Да, — теперь уже Грета удивляется.

— Я чувствовала, — улыбается Софи. — Я была с детьми в парке, когда начался дождь... Нам было негде спрятаться, мы стояли возле запертой церкви, и я подумала о тебе...

— Я как раз и звонила, — тоже улыбается Грета. — Я позвонила, когда начался дождь. Ты одна?

— Да, — говорит Софи, глядя в окно. — Уже несколько недель...

— Я приеду, — произносит Грета и кладет трубку.

Анна быстро идет мимо знакомых особняков. Минует стоящий перед одним из них черный автомобиль Фридерика и открывает калитку. Быстро проходит по узенькой аллейке темного сада и толкает приоткрытую дверь. В углу холла, освещенного только холодным светом уличного фонаря, сидит, забившись в кресло, Жозефина. Анна садится перед ней на корточки и ласково обнимает, прижимая к себе.

— Как я ей скажу?.. — шепчет Жозефина Анне в плечо. — Ну как? — Мама даже не знает, что он собирался подниматься... он ничего нам не говорил, он их должен был только сопровождать... — напряженно говорит она.

— Зачем? — тихо говорит Анна. — Зачем, Жозефина? Зачем он туда поехал? — Анна съеживается, пытаясь удержать дрожь. — Ведь он говорил, что больше не будет... что ему надоело... что хватит уже... — шепчет она.

Жозефина медленно, осторожно высвобождается из ее объятий и выпрямляется в своем кресле. Смотрит на сидящую перед ней на корточках Анну.

— Так это он, да? — спрашивает Жозефина.

Анна молчит.

— Ты о нем тогда говорила? — Жозефина повышает голос и хватает Анну за руки. — О нем, да?! — кричит она прямо в ее застывшее лицо и с силой встряхивает.

— Да, — отвечает Анна.

И Жозефина, не отдавая себе отчета в том, что делает, изо всех сил дает ей пощечину.

Закрывая руками лицо, Анна падает перед ней на пол. Жозефина сползает с кресла и, встав на колени, изо всех сил трясет ее.

— Как ты могла! Как ты могла! — кричит она.

— Только ты меня понимала, я тебе доверяла... мне больше не к кому было пойти ... — глухо отвечает Анна, когда Жозефина наконец оставляет ее в покое.

— Это был мой отец! — снова громко кричит Жозефина. — Мой отец... мой отец, — все тише повторяет она и, обессилев, отстраняется от Анны.

— Его тоже, — очень тихо произносит вдруг Анна, медленно поднимаясь с пола.

Жозефина оборачивается к подруге, словно не в силах поверить в ее слова.

— Вали отсюда, — орет она резко, не допускающим возражений голосом. — Слышишь?! Катись давай!!!

Анна медленно выпрямляется и, прихрамывая чуть сильнее, чем обычно, подходит к двери.

— Не волнуйся, — говорит она Жозефине. — Он ничего об этом не знал. Не знал, слышишь? Теперь он только мой...

Жозефина, не глядя на подругу, встает и почти перед самым ее носом захлопывает дверь.

Софи закрывает детскую, проходит по коридору и распахивает дверь как раз в тот момент, когда Грета подносит руку к кнопке звонка.

— Я ждала, — улыбается она удивленной Грете. — Ну, входи, — торопит все еще стоящую в темном коридоре сестру.

Запирает дверь и вводит гостью в комнату, зажигая по пути свет. Комната отремонтирована, она теперь совсем другая, чем тогда, когда мы ее видели во время скандала с Пьером.

— Как светло... — говорит Грета, оглядываясь.

— Я сама все вымыла и покрасила, уже после его ухода, — гордо сообщает Софи. — Так лучше, правда?

— Не знаю, — отвечает Грета. — Я ведь не знаю, как было раньше. Я не была здесь с того времени, как Пьер переехал к тебе.

— Действительно, — улыбается Софи и садится на стул.

Грета медленно подходит к дивану, садится напротив сестры и тоже улыбается.

— Позвони Анне, — говорит она наконец. — Я хочу вас кое о чем попросить.

Утро. На перроне стоит поезд. За окном вагона видны сидящие в купе Софи и Грета.

Анна, расталкивая людей, быстро, через две ступеньки, бежит по движущемуся вверх эскалатору. Влетает в здание вокзала, быстро пересекает зал, беспокойно смотрит на большие часы и бежит в сторону освещенного солнцем перрона.

Уже когда поезд медленно трогается, она успевает заскочить в последний вагон. Быстро проходит вдоль купе, заглядывая внутрь.

Найдя нужное купе, заходит и садится напротив Греты и Софи.

— Вот и я, — говорит она, с трудом успокаивая дыхание.

На садовом столике лежит желто-белый лотерейный билет. Вдалеке слышен ро-

кот приближающегося вертолета. Мать сосредоточенно зачеркивает по порядку: три, тринадцать... Поднимает карандаш в поисках следующего числа, и вдруг сильный порыв ветра уносит билет прочь. Мать смотрит вверх, услышав над собой шум снижающегося вертолета с большим красным крестом посредине. Вертолет мягко садится на небольшую поляну. Из него выскакивают два молодых санитара и идут к дому инвалидов. Только тогда мать замечает в конце аллеи дочерей. Все три почти одновременно зажимают уши от грохота работающих винтов вертолета. Прищурившись, мать долго смотрит на них. Видит, как Грета внезапно поворачивается в сторону дома, откуда санитары выводят господина Людвига, осторожно поддерживая под руки.

Проходя мимо Греты и стоящих рядом с ней сестер, господин Людвиг высвобождается из рук санитаров. Он смотрит на Анну и Софи своими голубыми, почти прозрачными глазами. Тихо обращается к Грете, слегка ударяя себя по левой стороне груди:

— Слишком много впечатлений... Сердце не выдержало...

Санитары снова осторожно берут его под руки, и они медленно — старик едва передвигает ноги — направляются к вертолету. Господин Людвиг оборачивается и еще раз смотрит на сестер, которые по очереди здороваются с матерью, затем рассаживаются рядом с ней за садовым столиком.

Анна, Грета и Софи долго сидят, не произнося ни слова и глядя на мать, которая дрожащими руками достает из кармана коляски тетрадь и все тем же карандашом медленно, сильно искажая буквы, пишет: «Все же приехали. Они меня любят». И, с улыбкой смотря в лицо Грете, подвигает к ней тетрадь.

Не выдержав взгляда матери, Грета отворачивается.

— Он был не таким, как ты думала, — говорит она после паузы.

«Кто?» — пишет мать и вопросительно смотрит на дочь, словно и в самом деле не понимает.

Анна заглядывает в лежащую перед Гретой тетрадь и тихо отвечает:

— Отец.

— Тот мальчик, Себастьян, — говорит Грета, — все мне рассказал. Это была шутка, зря ты тогда донесла на отца.

Мать долго-долго глядит на нее, затем берет тетрадь.

«Я ни о чем не жалею. Я свое знаю», — пишет она печатными буквами.

Все дочери склоняются над тетрадью, и вдруг ветер, поднятый взлетающим вертолетом, едва не уносит ее со стола. Грета придерживает ее рукой, смотрит на выведенные матерью слова. Когда Грета вновь поднимает голову, по ее щеке катится слеза.

Из вертолета, поднимающегося в темнеющее небо, видны сначала сестры с матерью, сидящие за столиком, потом прогуливающиеся и отдыхающие на скамейках другие пациенты дома инвалидов. Вертолет поднимается выше, и теперь в сером свете вечера мы видим раскинувшийся за парком город. В какой-то момент на отдаляющейся земле постепенно начинают зажигаться огни, складываясь в непрестанно меняющуюся цветную мозаику. Вертолет поднимается еще выше, все больше удаляясь от мигающей мозаики огоньков, а она вдруг застывает в разноцветной графической картинке, напоминающей ту, что мы видели когда-то в бумажном калейдоскопе господина Людвига.

Перевод с польского Ирины Адельгейм

S U M M A R Y

Sergei Karandashov:
«We have filmed what was interesting for us»

Victoria Belopolskaya
Time's up

Victor Lisakovich:
«Only the idea is victorious»

Vladimir Khotinenko
No discoveries

Thinking over young cinema
A set of stuff on the 8-th Festival St ANNA.

Dmitry Bykov
To live on
Review of Kira Muratova's SECOND RATE PEOPLE (Ukraine).

Ekaterina Barabash
Gravitation
Review of Karen Shakhnazarov's POISONS, OR WORLD HISTORY OF POISONING (Russia).

Victor Matizen
Genre as the best enemy of Realism
Review of Mikhail Ptashuk's IN AUGUST OF THE 44-th... (Belorus — Russia)

Vladimir Levashov
Mad transparency of space
Review of Frederik Tor Fridriksson's ANGELS IN THE UNIVERSE (Iceland).

Sergei Kuznetsov
Thanks God, Friday!
Review of Baltazar Kormakur's 101 REYKJAVIK (Iceland — Norway — Germany — Denmark).

Sergei Sinyakov
There was no boy

Pavel Finn
A free composition

Igor Mantsov
Lyricists are in favour
Continuation of discussion of Sergei Solovyov's TENDER AGE.

Natalya Ryazantseva
Repudiation through compulsion
Essay of the noted script-writer about relationship between a writer and a director in cinema.

Yury Leiderman
Commentaries on «Olor»
An essay about search of the inward of the world.

Sergei Anashkin
Intuition and calculation
Portrayal of Wang Kar-wai against his latest film IN THE MOOD OF LOVE.

Mikhail Roshchin:
«I'll stay in the 20th century...»
Conversation with a well-known writer about Russian prose, Artur Makarov and a documentary about him.

Andrei Plakhov
Far-Eastern series
Notes on Oriental cinema (Rotterdam-2001).

Larisa Malyukova
Pictures from exhibition
Notes on the Festival of animation in Tarusa-2001.

Slavoi Žižek
Kieslowski: from documentary to fiction
Oberhausen's lecture of the noted philosopher.

Nikolai Izvolov
Was there black and white cinema?
A theoretical article about color in silents.

Mike Figgis
Sound is an emotional realm of a film
Closing installment of the lecture delivered in London School of Sound.

Oleg Kapanets
Hollywood does not excuse errors
The Russian producer tells of difficulties of work in American market.

Elena Bulgakova — Tatiana Lugovskaya
Zhukowskaja Str., 54
Letters, memoirs, stories from the epoch of evacuation to Tashkent (1941—1944).

Efim Levin
Day after day
Notes from diaries of 70s — 80s by the film theoretician, member of editorial board of IK.

Krzysztof Piesiewicz, Agnieszka Lipec-Wroblewska
Hell
The second story from the trilogy.

-16172

- 5 ИЮЛ 2001

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина,
Наталья Сиривля, Елена Стишова, Нина Цыркун,
Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272

www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 29.05.01. Подп. к печати 15.06.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62 . Уч.-изд. л. 14,97
Заказ 257. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать».
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2001

«101 Рейкьявик»

Режиссер Бальтазар Кормакур

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Д.БЫКОВА, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Н.ИЗВОЛОВА, Д.КОММА, А.КОРОЛЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, Н.ЛУКИНЫХ, А.ЛУНГИНА, И.МАНЦОВА, В.МАТИЗЕНА, Ю.НОРШТЕЙНА, Ю.ПИВОВАРОВА, А.ПЛАХОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, В.ФОМИНА, А.ХАНЮТИНА, С.ХОРУЖЕГО, Н.ЦЫРКУН, В.ЭШПАЯ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Исторические итоги постсоветского десятилетия
Киноредакторы: цензура или художественное качество?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ТЕЛЕЦ» Александра Сокурова
«ДАУН ХАУС» Романа Качанова
«ПЕРО МАРКИЗА ДЕ САДА» Филипа Кауфмана
«ВРАГ У ВОРОТ» Жан-Жака Анно
«ШОКОЛАД» Лассе Хальстрёма
«ТИР» Тараса Томенко
«НАРКОТОРГОВЛЯ» («ТРАФФИК») Стивена Содерберга
«ЗОНА ОБЩЕЙ БЕЗОПАСНОСТИ» Парк Чан Вука

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ДЖОННИ ТО
ЛАССЕ ХАЛЬСТРЁМ
НИК ПАРК

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Панорама европейского кино в Москве
Екатеринбург-2000
ТВ и фольклор

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

П.Шепотинник об устройстве «Кинескопа»

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
ПАТРИС ШЕРО
ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Письма Е.Булгаковой — Т.Луговской и С.Ермолинскому
Ролан Барт. Дневник

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Кшиштоф Песевич при участии Агнешки Липец-Врублевской. ЧИСТИЛИЩЕ

Индекс 70402